

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNACULAS**

BRUNA LUISA SCHMITZ DOS SANTOS

A CRÍTICA DE BAUDELAIRE À FOTOGRAFIA

**FLORIANÓPOLIS
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNACULAS**

BRUNA LUISA SCHMITZ DOS SANTOS

A CRÍTICA DE BAUDELAIRE À FOTOGRAFIA

Trabalho de Conclusão de Curso
em Letras - Habilitação em
Língua Portuguesa e Literaturas
de Língua Portuguesa, como
requisito parcial e obrigatório à
obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca

**FLORIANÓPOLIS
2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS



DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LETRAS-PORTUGUÊS

TÍTULO

“A crítica de Baudelaire à fotografia.”

ACADÊMICA:

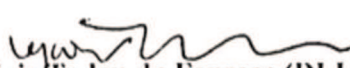
Bruna Luisa Schmitz dos Santos

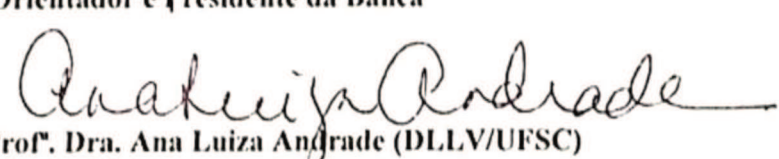
DATA: 05 de julho de 2018 (quinta-feira)

HORA: 15h30m

LOCAL: Sala 215 – Bloco B - CCE

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Jair Fadeu da Fonseca (DLLV/UFSC)
Orientador e Presidente da Banca


Prof. Dra. Ana Luiza Andrade (DLLV/UFSC)
Membro Titular


Prof. Msc. Andréa Carla Scansani (ART/UFSC)
Membro Titular

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (DLLV/UFSC)
Membro Suplente

RESUMO

Este trabalho gira em torno da crítica de Charles Baudelaire à fotografia, que compõe o conjunto de críticas ao Salão de 1859. Nela, o poeta demonstra sua preocupação diante da gradual invasão de um meio automático sobre o terreno da expressão pictórica. Nosso estudo compreenderá uma breve análise da recepção da fotografia e de seus usos potenciais desde o momento de sua publicização até o contexto da produção da crítica de Baudelaire. Além disso, em consonância com essa crítica, revisaremos a recepção posterior da fotografia enquanto meio expressivo, notadamente em Walter Benjamin, Roland Barthes, John Berger e Susan Sontag, buscando verificar de que maneira a sua função evolui na sociedade de consumo.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; fotografia; Salão de 1859; Walter Benjamin; Susan Sontag.

ABSTRACT

This study revolves around Charles Baudelaire's critique on photography, which composes the ensemble of critiques on the Salon of 1859. In it, the poet shows his concern about the progressive invasion of an automatic medium on the field of pictorial expression. The study will include a brief analysis on the reception of photography and on its potential uses since the moment of its publicization until the context of production of Baudelaire's critique. Moreover, in accordance to such critique, the study will review the later reception of photography as an expressive medium, notably in Walter Benjamin, Roland Barthes, John Berger and Susan Sontag, in order to verify how its function evolves in the consumer society.

Keywords: Charles Baudelaire; photography; Salon of 1859; Walter Benjamin; Susan Sontag.

SUMÁRIO

1. A França de Daguerre.....	5
2. Salão de 1859: a crítica à fotografia.....	8
3. A fotografia enquanto arte na época de Baudelaire.....	11
4. O impostor e o proscrito	17
5. Indústria e arte	22
6. A natureza da fotografia.....	25
7. Analogia e representação.....	27
8. O fotógrafo e a modernidade.....	32
9. Baudelaire	40
REFERÊNCIAS	45

1. A França de Daguerre

Susan Sontag inicia seu ensaio *Sob o signo de saturno* com a descrição de algumas fotografias de Benjamin. A partir dessa descrição, ela fixa no leitor uma impressão daquele que é, se assim se pode dizer, seu objeto de estudo, que será depois confrontada, e justificada, pela sua obra. A leitura do rosto, da postura do corpo, funciona, assim, como uma extensão da leitura dessa obra. Sontag diz: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.”¹

Em um daguerreótipo tirado por Etienne Carjat, Baudelaire nos encara – ou, melhor dizendo, encara a câmera – de maneira colérica. Seus cabelos curtos, lisos e ralos estão distribuídos na cabeça de maneira desajustada. Os lábios estão constrictos, os olhos quase dão a impressão de que está embriagado. A vinheta, combinada à nitidez da imagem fotografada, concede uma aparência invasiva, hostil, que muito se afasta da higiene da pose típica dos retratos de daguerreótipo. Não é à toa que essa seja a sua fotografia mais reproduzida, embora outras circulem. Nela, parecemos estar diante do homem que escreve à sua mãe: “Se algum dia recuperar o vigor e a energia que algumas vezes possuí, darei largas à minha cólera escrevendo livros que vão horrorizar toda a gente. Quero pôr contra mim toda a raça humana. Seria para mim uma volúpia que me compensaria de todo o resto”².

Em outras fotografias suas, vemos quase dissipada a imagem do louco: em uma parece sedutor, por isso quase cômico, nos olhando de cima. Os cabelos, mais longos, estão arrumados, e a postura é elevada. Em outra, talvez a única onde não olha diretamente para a câmera, o esforço de parecer reflexivo não parece compensado: está desconfortável, aparentemente ansioso pelo fim do tempo da exposição, e contrariado por se sujeitar à pose. O que temos de todas essas fotografias combinadas é a impressão de que Baudelaire não detém com segurança a projeção de sua imagem, como se, diante da câmera, não estivesse no seu eixo. Suas fotografias não nos passam a impressão da fotografia *de época*. Por parecer às vezes hostil, às vezes cômico, às vezes incômodo, o automatismo do arranjo da pose é ultrapassado.

Se o comparamos com Daguerre, a diferença é evidente. Nos seus retratos, a arrumação é constante: a expressão no rosto é serena, amigável, até dócil; os cabelos estão sempre

¹ SONTAG, Susan (I). *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986, p. 87

² *Apud* BENJAMIN, Walter (I). *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 16.

untuosos, disciplinadamente repartidos e penteados; as roupas, feitas sob medida, conferem a perfeita forma e dignidade a seu corpo. Seus olhos se dirigem para fora do enquadramento de maneira contemplativa. Ele não encara a câmera, embora esteja, diante dela, em absoluto controle: é, afinal, a sua obra, e leva o seu nome. Diante dela, com a postura ereta, Daguerre é a mais perfeita imagem do respeito, do homem que, por sua contribuição sem precedentes, é pensionado vitalício do Estado. O misto de benevolência, simpatia e orgulho na expressão de seu rosto fazem-no semelhante ao “tipo divertido” descrito por Baudelaire no quarto poema de *O spleen de Paris*: “um belo senhor de luvas, sapatos reluzentes, cruelmente engravatado e que mal se mexia no seu traje todo novo”. O tipo divertido cumprimenta, tirando seu chapéu, o asno que passava pelas ruas movimentadas de Paris durante a noite de ano novo e se vira, em seguida, “na direção de sabe-se quem, pleno de satisfação, como para colher os cumprimentos que lhe seriam prestados pelos amigos”. Daguerre, quando posa, sabe que está colhendo os cumprimentos vindouros pela sua criação, que, ela mesma, o cumprimenta ao refletir sua imagem orgulhosa, como num espelho. Assim Baudelaire descreve sua reação ao se deparar com o tipo divertido: “fui tomado de uma raiva inexprimível daquele magnífico imbecil, que me pareceu concentrar em si o verdadeiro espírito da França.”³

Louis Daguerre era, além do que se poderia chamar um homem da ciência, e talvez antes, um homem de negócios. Seria mais justo dizer que, em meio à postura positivista que subsidiava a avançada industrialização, essas duas maneiras de se apresentar – como cientista e como negociante – não só concorriam, como constituíam dois lados de um mesmo empreendimento. Mesmo tendo isso em conta, a figura de Daguerre torna-se algo de notável em sua vulgaridade se a comparamos com a de Niépce, a quem Daguerre procurou se associar após tomar conhecimento de seus experimentos, e que foi o primeiro homem que, conhecidamente, conseguiu fixar a imagem da câmera escura. Nicéphore Niépce nos é apresentado por John Szarkowski como o homem sensível, preso em seu laboratório em uma casa de campo, movido por uma paixão obsessiva pelas descobertas que lhe propiciavam seus experimentos. Parecia receoso, ou até paranoico, diante da possibilidade de lhe roubarem seus avanços, sobre os quais se correspondia, apenas de maneira alusiva, com seu irmão Claude, que residiu em Paris e depois na Inglaterra⁴. À sua invenção, que depois fora aprimorada por

³ BAUDELAIRE, Charles (I). *O spleen de Paris*. Trad. Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 19-20.

⁴ “Se Claude não tivesse partido nós presumidamente saberíamos ainda menos do que sabemos sobre os experimentos fotográficos de Nicéphore. Até Claude deixar Paris não havia necessidade, para ele, de explicar seu pensamento e descrever seu progresso. As cartas remanescentes - geralmente não relatórios de Nicéphore, mas respostas muito discretas de Claude, sempre pedindo segredo - dão um íntimo, embora ambíguo, registro do

Daguerre, chamou *heliografia* – não “niépcegrafia” ou “niépce tipia”, embora não seja aconselhável que nos detenhamos nesse tipo de especulação. Em uma carta a seu irmão, mencionada por Szarkowski, flagramos o deslumbramento diante de um experimento bem-sucedido não identificado: trata-se de “realmente algo mágico”. Daguerre, com o pragmatismo de um negociante, assim descreve a conquista de seu invento:

Todos, com o auxílio do DAGUERREÓTIPO, poderão fazer uma imagem de seu castelo ou casa de campo: pessoas formarão coleções de todos os tipos, que serão mais preciosas porque a arte não pode imitar sua precisão e perfeição de detalhe. [...] A classe ociosa encontrará nisso [no daguerreótipo] a mais atraente ocupação, e embora o resultado seja obtido por meios químicos, o pouco trabalho que implica muito agradará as senhoritas.⁵

Em 1839, a Câmara dos Deputados da França discute se Daguerre deve ou não receber pela sua invenção uma pensão vitalícia de seis mil francos anuais. François Arago, que compõe a comissão responsável por examinar o daguerreótipo, e é ele mesmo um renomado cientista, apresenta os critérios sob os quais a invenção deve ser analisada: originalidade, contribuição para a arqueologia e as belas artes, praticidade de uso e contribuição para o avanço das ciências. “Isso [o exame crítico da invenção] irá provar”, diz Arago aos demais membros da Câmara, “que vocês colocam em um alto nível as recompensas que lhes podem ser pedidas em nome da glória nacional”⁶. Para responder ao segundo critério, no que diz respeito à contribuição para as belas artes, a comissão solicita o parecer de ninguém menos que Paul Delaroche, que declara estar certo de que o daguerreótipo muito poderá contribuir, por sua precisão e riqueza de tonalidade, para os estudos dos mais habilidosos pintores. Após apresentar o exame da invenção de Daguerre sob todos os critérios estabelecidos, Arago defende a concessão da pensão. “É com uma pensão”, diz ele, “que vocês recompensam o soldado, aleijado no campo de honra, o oficial, que envelheceu em seu posto; e assim vocês honraram as famílias de Cuvier, Jussieu, De Champollion.” E acrescenta: “Tais memórias devem ter afetado o nobre caráter do Sr. Daguerre; ele decidiu pedir por uma pensão”⁷. Diante do relatório da comissão, apresentado por Arago, a Câmara decidiu pela concessão da pensão a Daguerre, atendendo também ao pedido

progresso de seu trabalho depois de 1816.”. SZARKOWSKI, John. *Photography until now*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, p. 22. A tradução das citações retiradas desse livro é minha.

⁵ TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 12-13. A tradução das citações retiradas desse livro é minha.

⁶ Ibid. p. 15.

⁷ Ibid. p. 24.

de concessão de uma segunda pensão, de quatro mil francos, ao filho de Niépce, que a essa altura já havia falecido. O daguerreótipo passa a ser, então, de patente do Estado da França. Sua disseminação, com isso, é explosiva.⁸

2. Salão de 1859: a crítica à fotografia

Quando Baudelaire escreve, vinte anos depois, sua crítica do Salão de Paris, o uso do daguerreótipo está plenamente difundido, e é particularmente comum para a produção de retratos, o que, na época da compra da patente pelo Estado francês, ainda precisava ser aprimorado, como admitia o próprio Daguerre, ao dizer que “mesmo retratos serão feitos [com o daguerreótipo], embora a instabilidade do modelo apresente, é verdade, algumas dificuldades (que precisam ser superadas) a fim de se alcançar o sucesso com perfeição”⁹. O título que dá a um dos capítulos de sua crítica, *O público moderno e a fotografia*, já nos oferece a pista da relação polêmica à luz da qual o novo fenômeno será analisado. Baudelaire introduz a questão divertindo-se, como ele mesmo diz, à maneira dos jornalecos, com os títulos dados e os motivos explorados em algumas obras expostas no Salão:

Eu poderia fazer desfilar sob seus olhos o título cômico à maneira dos *vaudevillistes*, título sentimental ao qual só falta o ponto de exclamação, o título-trocadilho, o título profundo e filosófico, o título enganador, ou título-armadilha, no gênero de *Brutus, deixe César!* ‘Ó raça incrédula e depravada! diz Nosso Senhor, até quando estarei entre vocês!? até quando sofrerei?’. Essa raça, com efeito, artistas e público, tem tão pouca fé na pintura, que busca sem

⁸ Cabe ressaltar que o pequeno histórico aqui traçado se limita às acepções mais canônicas acerca da invenção da fotografia. É conveniente partir dessas narrativas - sobretudo daquela que coloca Daguerre como um protagonista - pela maneira como elas se relacionam com e partilham da Paris de Baudelaire. A rigor, a técnica fotográfica era perseguida por personagens distintos e ao mesmo tempo, talvez mais pela iminência de uma invenção que, pode-se dizer, pelo curso “natural” da história, acabaria entrando em cena de uma maneira ou de outra. Outros dois personagens que merecem destaque nessa empreitada compartilhada: Hippolyte Bayard, também francês, que, indignado com a outorga dos direitos da invenção à Daguerre, elaborou um manifesto em forma de fotomontagem, onde aparece ele próprio afogado, com a seguinte mensagem: “O governo que tinha dado demasiado ao Sr. Daguerre disse nada poder fazer pelo Sr. Bayard e o infeliz afogou-se. Oh!, instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais ocuparam-se dele durante muito tempo e hoje, quando há vários dias ele está exposto na morgue, ninguém ainda o reconheceu ou reclamou.” (Disponível em: <<https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/05/16/hippolyte-bayard-o-afogado/>>. Acesso em 05 de agosto de 2018). Outro inventor, que ainda permanece obscuro, foi o francês radicado no Brasil, Hércules Florence, que desenvolveu uma técnica para imprimir imagens a partir da ação da luz sobre o nitrato de prata, a que chamou “fotografia”. William Henry Fox Talbot, coinventor canônico da técnica fotográfica, será mencionado adiante.

⁹ Ibid. p. 12.

cessar disfarçá-la e envolvê-la como um remédio desagradável em cápsulas de açúcar; e que açúcar, grande Deus!¹⁰

Sobre a obra que aparece, no catálogo, intitulada “*Monarchique, catholique et soldat!*”, ele diz: “Esse quadro só pode representar um personagem que faz três coisas *ao mesmo tempo*, luta, comunga e assiste ao despertar de Luís XIV. Talvez seja um guerreiro tatuado de flores-de-lis e de imagens de culto.” Em seguida, recai desesperançado sobre um conjunto de esculturas que particularmente lhe haviam agradado, e que pôde descobrir, após alguma investigação, que era intitulado “*Toujours et jamais*”: “Senti-me sinceramente aflito de ver que um homem de um verdadeiro talento cultivasse inutilmente o rébus”¹¹. Suas observações culminam em uma constatação acerca da relação das obras expostas e do público que as recebe:

[...] eu lhe pediria, a você e àqueles meus amigos que são mais instruídos do que eu em história da arte, se o gosto pelo povo, o gosto pelo espiritual (que é a mesma coisa) existiram o tempo todo [...] Não creio, e considero esses horrores como uma graça especial atribuída à raça francesa. Que seus artistas inoculam nela o gosto, isso é verdadeiro; que ela exige deles que satisfaçam essa necessidade, isso também é verdade; pois se o artista embrutecer o público, este lhe devolve a mesma coisa.¹²

A embrutecedora moeda do público Baudelaire conhecia muito bem, embora não parecesse particularmente disposto a vender-se a ela. Benjamin compara-o ao conspirador profissional, ao trapeiro, ou mesmo a Napoleão III: encontra em todos eles a “raiva”, a “cólera escarnicada”, a “metafísica do provocador”, o “lampejo desvairado” no olhar, a “expressão apodítica”¹³ no discurso. Quando Baudelaire passa a falar diretamente da fotografia, que até então tangenciava ao tratar das obras que figuravam no catálogo do Salão daquele ano, seu tom, que antes fazia imitar, com um humor escarnecido, o comediante, torna-se mais grave. A fotografia, para ele, incorpora dois traços banais do gosto francês: a crença na realidade e a crença no progresso, que ele entende como “a dominação progressiva da matéria”.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles (II). *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 88-89.

¹¹ Ibid. p. 89.

¹² Ibid. p. 89-90.

¹³ BENJAMIN (I), op. cit., passim.

Entre nós o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando é limitado a suas verdadeiras aplicações) oprime aqui e abafa o gosto pelo Belo. Onde só se deveria ver o Belo (suponho uma bela pintura, e podemos facilmente adivinhar à qual me refiro), nosso público só busca o Verdadeiro. Ele não é artista, naturalmente artista; filósofo talvez, moralista, engenheiro, apreciador de anedotas instrutivas, tudo o que se quiser, mas nunca espontaneamente artista.¹⁴

Com essa afirmação, Baudelaire posiciona parte de sua crítica à fotografia, para além do automatismo do processo, que excluiria o gênio do artista, no motivo que usualmente o subjaz, o mesmo que perseguem o pintor ou o poeta naturalista: a representação da realidade, tal qual, crê-se, ela se apresenta aos olhos.

Nesses dias deploráveis, uma indústria nova aparece, contribuindo bastante para confirmar a tolice em sua fé e para arruinar o que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulava um ideal digno dela e apropriado à sua natureza, isso é evidente. Em matéria de pintura e de estatuária, o *Credo* atual das pessoas, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário), é este: “Creio na natureza e só creio na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos de natureza repugnante sejam afastados, como um penico ou um esqueleto). Assim a indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta”. Um Deus vingador atendeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela se diz: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal.¹⁵

“A indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta”, diz o público incorporado na voz encarnizada de Baudelaire. O tecnicismo que caracteriza a indústria e a postura estética “naturalista”, dois de seus desafetos, são conjurados no novo dispositivo. Podemos concluir que, para além de uma afinidade circunstancial, esses dois elementos se imbricam como irmãos siameses, ou como dois lados de uma mesma moeda. Pensemo-lo à luz da observação de Baudelaire: “esse, que se chama *realista*, palavra de dupla significação e cujo sentido não está bem determinado, e que chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, um *positivista*, diz: ‘Quero representar as coisas tais como elas são, ou então o que seriam, supondo

¹⁴ BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 90.

¹⁵ Ibid. p. 90-91.

que não existo”¹⁶. Diante da fotografia, a imagem do “universo sem o homem” se revela num sentido ainda mais totalizante ao que Baudelaire quis aplicar no Salão de 1859, ao defender a primazia do “governo da imaginação”, “a rainha das faculdades”¹⁷, sobre uma postura positivista na pintura: a fotografia não possui apenas um poder exato de reprodução que vai muito além da mão humana, como também exerce esse poder a despeito dessa mão, cuja participação diminuta, assim se pode acreditar, resume-se a disparar um botão.

3. A fotografia enquanto arte na época de Baudelaire

É certo que na França, e nos outros países em que se popularizou, o daguerreótipo tinha seu prestígio centrado na exatidão de sua representação em relação ao objeto representado. Isso já está evidente na maneira como Daguerre o introduz, destacando sua “precisão e perfeição de detalhes”; na defesa de Arago diante da Câmara de Deputados, que, mesmo ao abordar a contribuição da invenção para as belas artes, toma-a como subsídio para o estudo dos pintores, e não, de maneira alguma, como é de se esperar em um momento inicial, como uma nova forma de expressão que, mais ou menos autônoma, poderia ser considerada arte em si mesma; no depoimento de Paul Delaroche, que subsidia a defesa de Arago; e mesmo na crítica de Edgar Allan Poe, a quem Baudelaire admirava profundamente, e que publicou, em 1840 – no ano seguinte à apreciação do daguerreótipo pela Câmara de Deputados, portanto –, um artigo entusiasmado acerca da invenção de Daguerre.

[...] na verdade, a placa daguerreotipada é infinitamente (nós usamos o termo deliberadamente) é *infinitamente* mais acurada em sua representação do que qualquer pintura feita por mãos humanas. Se nós examinamos uma obra de arte ordinária, por meio de um poderoso microscópio, todos os traços de semelhança com a natureza vão desaparecer – mas o mais minucioso exame do desenho fotogênico revela apenas uma verdade mais absoluta, uma mais perfeita identidade de aspecto com a coisa representada. As variações da sombra, e as gradações de ambas as perspectivas linear e aérea são aquelas da verdade em si na supremacia de sua perfeição.¹⁸

¹⁶ Ibid., p. 99.

¹⁷ *O governo da imaginação e A rainha das faculdades* são dois títulos de capítulos da crítica ao Salão de 1859.

¹⁸ TRACHTENBERG, op. cit., p. 38.

Sua defesa, embora pareça caminhar para a afirmação de uma estética fotográfica, culmina mais deliberadamente na exaltação de um aspecto técnico da nova invenção, a partir da qual “a altura de elevações inacessíveis poderá em muitos casos ser imediatamente apurada” e “o desenho de um correto mapa lunar será realizado de uma só vez”¹⁹. Mesmo Baudelaire, nessa mesma crítica do Salão, faz sua defesa da fotografia, mas no lugar que ela deve, obrigatoriamente, ocupar, como “servente das ciências e das artes”, e não apenas isso, “mas a muito humilde servente, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem superaram a literatura”²⁰. Poe parece conceder-lhe mais autonomia, ao afirmar que “é um teorema quase demonstrado que as consequências de qualquer nova invenção científica vão, no presente dia, exceder por muito as expectativas mais selvagens do mais imaginativo”²¹. Nele, a conquista científica não pode, sem prejuízo, ser dissociada de uma conquista estética.

Mas há outros caminhos que a fotografia percorre contemporaneamente à conquista miraculosa da mais exata representação de um objeto, alcançada pela invenção de Daguerre. Enquanto Niépce, e depois Daguerre, dedicavam-se à invenção do aparato que seria conhecido por daguerreótipo, na Inglaterra, um outro sujeito estava empenhado em tarefa semelhante: tratava-se de William Henry Fox Talbot. Neto, pela parte de sua mãe, de um conde e membro do parlamento, Talbot incorporava o típico inglês afortunado que encontrava no ocioso escrutínio da natureza o seu deleite. Mistura de aspirante a artista, botânico amador e lorde sisudo, dedicava-se à ciência e à arte, binômio central na educação do homem moderno, que combinava, de maneira equilibrada, as faculdades da sensibilidade e da razão. A ideia de fixar a imagem da câmera escura veio-lhe pela primeira vez durante uma expedição por uma zona rural da Itália, em que se deparou com uma verdade desconcertante: a de que, mesmo com o auxílio da câmera lúcida, não seria capaz de reproduzir a paisagem que lhe deleitava os olhos, se não possuísse, antes, algum conhecimento sobre a arte de desenhar.

Em um dos primeiros dias do mês de outubro de 1833, eu estava me divertindo nos adoráveis campos do Lago de Como, na Itália, tomando esboços com a câmera lúcida de Wollaston, ou, melhor dizendo, tentando tomá-los: mas com a menor quantidade possível de sucesso. Dado que, quando o olho era removido do prisma – no qual tudo parecia belo – eu descobria que o lápis infiel havia deixado apenas vestígios na melancolia do papel.²²

¹⁹ Ibid., p. 38.

²⁰ BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 92.

²¹ TRACHTENBERG, op. cit., p. 38.

²² Ibid., p. 28.

Talbot conclui, “após várias tentativas infrutíferas”, que “o uso [do instrumento] requeria um conhecimento prévio em desenho”²³, o que ele não possuía. Passou a dedicar-se, então, a um atalho – se é justo o uso desse termo, dado que caberia a ele próprio abrir o caminho. A fixação da imagem da câmera escura permitiria ao colecionador de paisagens, ao viajante entusiasta, ao explorador da natureza, guardar, com a riqueza de detalhes e exatidão que nenhum esboço poderia alcançar, o seu espólio. No mesmo texto em que descreve sua experiência frustrante pelos adoráveis campos do Lago de Como, Talbot alude suas diversas tentativas em encontrar a substância cuja perfeita sensibilidade à luz lhe permitira fixar a imagem da câmera, bem como as demais substâncias necessárias ao processo – para interromper a ação da luz, que superexporia a superfície sensibilizada, e para garantir que a imagem reproduzida não desaparecesse rapidamente. Ele ainda não havia encontrado uma solução para algumas das principais restrições que figuravam em seus experimentos, quando Daguerre anunciou, na França, a sua conquista.

Tal era o progresso que eu havia feito nessa investigação ao final do ano de 1838, quando um evento ocorreu na comunidade científica, que em algum grau frustrou a esperança com a qual eu havia perseguido, durante quase cinco anos, essa longa e complicada, mas interessante série de experimentos – a esperança, nomeadamente, de ser o primeiro a anunciar para o mundo a existência da Nova Arte – que foi desde então nomeada Fotografia.²⁴

Talbot afirma que “a grande e repentina celebridade” alcançada pelo daguerreótipo era devida a duas causas: “primeiro, à beleza da descoberta em si; segundo, ao zelo e entusiasmo de Arago, cuja eloquência, animada pela amizade privada [que nutria por Daguerre], deleitou-se em exaltar o inventor dessa nova arte, ora para a ciência reunida da Academia Francesa, ora para o menos científico julgamento, mas não menos ansioso patriotismo, da Câmara dos Deputados”²⁵. Como bom inglês, não pôde deixar de alfinetar o patriotismo francês, que tomou para si o crédito pelo invento de Daguerre. Também como bom inglês, não pôde deixar de reconhecer, com dolorosa análise da sucessão dos fatos, que o ano da invenção da arte

²³ Ibid., p. 28.

²⁴ Ibid., p. 34.

²⁵ Ibid., p. 35.

fotográfica deveria ser reconhecido como o ano do anúncio do daguerreótipo ao público, já que, na versão de Daguerre, “as melhorias eram tão grandes em todos os aspectos”²⁶.

A versão da câmera introduzida por Talbot, que a batizou por calótipo, tornou-se popular entre dissidentes do arrebatamento industrial do daguerreótipo: eram jovens que, um pouco como ele, estavam interessados na fotografia na medida em que ela podia lhes servir em suas expedições por paisagens recônditas e ruínas esquecidas, notadamente nas ilhas britânicas. John Szarkowski descreve como, por razões técnicas, a variante de Talbot tornou-se mais apropriada para esse público: o aparato era mais leve, o custo era menor – dado que a superfície em que a imagem era impressa não era a placa de prata, mas o papel –, o processo de revelação – que foi o precursor da fotografia analógica – poderia ser deferido, pelo viajante, até o entardecer. “Tal flexibilidade”, afirma, “significava que o calotipista estava disponível para sujeitar a matéria que era efêmera e imprevisível, tal como o transitivo efeito de luz e sombra no caminho de uma floresta”²⁷. Outra importante diferença entre o daguerreótipo e o calótipo é que, no segundo, as fotografias podiam ser reproduzidas, já que eram feitas sobre o papel, o que rendeu à técnica, não sem muitas tentativas frustradas e impressões desvanecidas, também a aplicabilidade em ilustrações de livros e periódicos – e o que a coloca, cabe ressaltar, como iniciadora da reprodutibilidade através da técnica fotográfica. Em contrapartida, a imagem formada sobre o papel era menos acurada. Para Szarkowski, esta, junto com o protecionismo de Talbot, que sujeitou a sua invenção a regras de patente bastante encrudescidas, era a razão pela qual o daguerreótipo, a despeito de suas limitações, havia sido a variante elegida pelo grande público. A exatidão da imagem, no entanto, não parecia ser uma prioridade para os jovens viajantes com interesses mais deliberadamente artísticos, como se pode notar por este depoimento: “a textura irregular através do papel é a principal causa da falha em detalhes do Calótipo, comparado ao processo da Daguerreotipia – e é o que lhe dá vida. Elas [as fotografias] parecem com o trabalho imperfeito de um homem – e não com a miniatura do perfeito trabalho de Deus”²⁸. Assim Szarkowski descreve o motivo dos calotipistas:

O motor a vapor de James Watt, e as dezenas de máquinas que espalhou, revisou radicalmente a paisagem, e o relacionamento entre as pessoas que nela viviam. As novas cidades, com suas inexpressivas planícies de tijolos e seus pobres anônimos, eram talvez o mais assustador aspecto do novo mundo. [...] O movimento romântico era em parte uma fuga da cidade, para uma zona rural

²⁶ Ibid., p. 36.

²⁷ SZARKOWSKI. Op. cit., p. 47.

²⁸ Ibid., p. 43.

que ainda carregava as marcas do que parecia um mais nobre e mais humano passado.²⁹

Para além do desenvolvimento mercadológico do daguerreótipo e do uso saudosista do calótipo, ganhava espaço, mais notadamente na Inglaterra, um terceiro uso da fotografia. Os pictorialistas lançavam mão de técnicas de sobreposição, a partir de numerosos negativos, para compor cenas complexas arraigadas à tradição pictórica. Duas das suas principais obras, *Two ways of life*, de Oscar Rejlander, e *Fading Away*, de Henry Peach Robinson, são datadas, respectivamente, de 1857 e 1858 – os dois anos que antecederam o Salão de 1859, portanto. Na primeira delas, vemos, ao centro, uma espécie de velho ancião bíblico de toga. À sua esquerda, um jovem, assemelhado a um devasso romano do *Satyricon* de Fellini, aparece embasbacado diante das cenas que se lhe apresentam aos olhos: um sem-número de mulheres seminuas, languidamente dispersas sobre divãs e cobertas até a cintura por lençóis, parecem chamá-lo ao caminho do vício. No canto esquerdo, um grupo de homens ensandecidos – um leva as duas mãos à cabeça – parece detido no jogo. À direita do sábio, segurando sua mão, está um outro jovem: sobre sua figura apaziguada e contemplativa paira uma luz. Diante dele, que parece manter os olhos cerrados em meditação, revelam-se imagens da virtude: uma senhorita vitoriana, com uma guirlanda de flores sobre a cabeça, lê um livro. Uma espécie de madona, coberta por um véu, tem os olhos religiosamente voltados para o céu. No canto direito, homens se debruçam sobre o globo terrestre, dedicados ao escrutínio das maravilhas da ciência. Mais à frente, uma modesta senhora dedica-se ao cuidado de um enfermo. A montagem, feita a partir de trinta e dois negativos, é uma alegoria da escolha entre os caminhos do vício e da virtude. Causou polêmica na época por trazer fotografias de mulheres nuas. Diante do reclame, Rejlander operou uma pequena, mas significativa alteração: o sábio ancião, que originalmente mirava o lado esquerdo, onde estavam as figuras do vício, foi voltado para o lado direito, onde contemplava os exemplos de virtude. Uma reprodução de *Two ways of life* foi dada de presente pela rainha Vitória a seu marido. *Fading away*, por sua vez, mostra uma jovem enferma no que parece ser o seu leito de morte, cercada por figuras atormentadas. Chama mais atenção o homem, no centro da imagem, que, de costas para nós, parece vislumbrar, através da janela, o céu recoberto por nuvens negras. A imagem fora composta a partir de cinco negativos. Conta-se, ainda, uma anedota curiosa sobre sua recepção: o público, amedrontado, não estava só crente

²⁹ Ibid., p. 47.

de que aquela era uma cena da vida real, como acreditava ser a própria câmera a responsável por furtar à jovem desfalecida o seu último suspiro.

Robinson, ao contrário de seu público incauto, parecia pouco convencido diante do pretenso realismo que muitos – e inclusive Baudelaire, pelas suas próprias razões – acusavam na fotografia. Em uma breve análise intitulada *Idealism, Realism, Expressionism*, que compunha o seu livro *The Elements of a Pictorial Photograph*, publicado em 1896 – significativamente posterior, portanto, à *Fading Away* e à morte de Baudelaire –, ele faz uma crítica deliberada a uma vulgar concepção de realismo que se estende à fotografia. Para ele, “o realismo atual parece escolher a feiura por preferência, provavelmente porque ela pode resultar mais impressionante e sensacional”³⁰. Seu ponto de vista aproxima-se, em alguma medida, ao desprezo que Baudelaire nutre pelos artistas que procuram chocar e espantar o público com estratégias indignas. Robinson coloca em cheque a concepção de realismo como descrição pormenorizada da “realidade” em sua torpeza, contrapondo a ela algumas considerações de um crítico de arte acerca do impressionismo, que é, para ele, uma interpretação mais fiel da realidade tal como a concebe a percepção humana. Em uma de suas investidas mais veementes contra o realismo, Robinson escreve:

O realismo começou como um protesto contra o convencionalismo, e até aí foi útil, mas ele tem atualmente se tornado uma revolta contra a beleza, nobreza, e grandeza de estilo, e há de se admitir que há ocasiões em que as revoluções são salutares. Talvez, no fim das contas, a feiura possa ter um efeito qualificador útil sobre a doçura e a afetação; atualmente é ela mesma uma das piores afetações do século³¹.

Robinson reproduz a descrição do romancista dada pelo autor de um livro sobre Velásquez, cujo nome não menciona: “Quando o romancista parte com o seu caderno de anotação, você sabe que ele vai trazer para casa um bando de mentiras. Quando ele se apoia em sua lareira, ele tem a chance de ao menos inventar uma probabilidade: ao passo em que, confrontando o mundo com um olhar faminto, ele vê todas as coisas em uma relação equivocada, e o resultado não é a verdade, mas a ‘cópia’”³². À torpeza, vulgaridade e feiura que reconhece nos motivos do realismo, tal como ele se apresenta entre seus contemporâneos,

³⁰ TRACHTENBERG, op. cit., p. 92.

³¹ Ibid, p. 93.

³² Ibid., p. 93.

Robinson contrapõe a inserção, na fotografia, daquilo que ele entende como *idealismo* ou, em outras palavras, a impressão da sensibilidade do homem que a manipula. Para ele, o fotógrafo é capaz de ir além e “adicionar verdade a meros fatos”³³.

4. O impostor e o proscrito

Baudelaire, quando escreve sua crítica ao Salão de 1859, não parece estar particularmente interessado em discutir a fotografia enquanto técnica, ou em revisar, de maneira mais comprometida, os motivos que seus praticantes exploram. Ele menciona, ligeiramente, as “pessoas engraçadas, empetecados como os açougueiros e as lavadeiras no Carnaval”, às quais o fotógrafo pedia que mantivessem caretas de circunstância, na crença de estar reproduzindo “cenas, trágicas e graciosas, da história antiga”. Menciona também, com algum pudor, o “amor pela obscenidade” que a nova técnica pôde satisfazer, e com o qual poderia se aprazer mesmo uma “senhora da alta roda”³⁴. Mesmo nessas menções pontuais, a refutação inicial que faz ao naturalista parece se diluir. O que permanece de maneira insistente é a sua resistência à maneira como a fotografia profana a arte, e como o fotógrafo, um impostor, procura invadir o terreno do pintor.

Na primeira parte daquele Salão, antes de se dedicar à apreciação da fotografia, Baudelaire fala daquele a quem chamará o artista moderno – ou a criança mimada [*enfant gâté*]. Ele descreve sua primeira impressão da exposição daquele ano, concedida, em segunda mão, por um outro crítico que lhe cruzou o caminho: “A primeira vez que pus os pés no *Salão*, encontrei-me na escada mesmo com um dos nossos críticos mais sutis e respeitados, e, à primeira pergunta, à pergunta natural que deveria dirigir-lhe, ele respondeu: ‘Vulgar, medíocre; poucas vezes vi um *Salão* tão enfadonho.’” Baudelaire, vendo a exposição em seu conjunto – embora faça uma menção honrosa para alguns artistas, entre eles Delacroix –, chega à mesma conclusão, e declara alarmado: “Que em todos os tempos, a mediocridade tenha dominado, isso é inegável; mas que reinasse mais que nunca, que se tornasse absolutamente triunfante e estorvadora, é o que é tão verdadeiro quanto aflitivo.”³⁵ Mortifica-o ainda mais perceber que a mediocridade cresce na mesma proporção do reconhecimento ofertado aos seus mais notáveis militantes. Baudelaire dedica boa parte de sua crítica à impugnação desse reconhecimento.

³³ Ibid., p. 92.

³⁴ BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 91.

³⁵ Ibid., p. 85.

O *enfant gâté* herdou o privilégio, legítimo então, de seus antepassados. O entusiasmo que saudou David, Guérin, Girodet, Gros, Delacroix, Bonington, ilumina ainda com uma luz caridosa sua débil pessoa; e, enquanto bons poetas, vigorosos historiadores ganham laboriosamente sua vida, o financista apatetado paga de maneira magnífica as indecentes pequenas tolices do *engante gâté*.³⁶

O impostor não é só o sacrílego da divina arte da pintura, como é também aquele que furta o reconhecimento dos que se dedicam com honra à laboriosa e exigente atividade do artista. Baudelaire afirma, logo em seguida: “Repare bem que, se esse favor fosse aplicado a homens merecedores, eu não me queixaria. Não sou daqueles que invejam uma cantora ou uma dançarina, que chegou ao máximo de sua arte, uma fortuna adquirida pelo trabalho e um perigo cotidianos”. Queixa-se, insistentemente, das honrarias e do dinheiro prodigalizado à criança mimada. Menciona injustiças pontuais, como uma pintura de Delacroix vendida por dez ou vinte vezes menos que a de um artista de pouco mérito que, ainda assim, é um “verdadeiro gigante” comparado aos mais contemporâneos.

De uma maneira abrangente, o valor de mercado aparece como a potencial medida do mérito do artista, em outros tempos identificada no encorajamento de “figuras ilustres de senhores e de prelados”³⁷. Não obstante, essa medida está sujeita a especulações, e é particularmente favorável ao arrivista que possui manejo suficiente para compreender as regras do jogo. Baudelaire invoca a figura do impostor na anedota que elabora com energia:

Uma filha de porteira se diz: “Irei ao Conservatório, estrearé na Comédie Française, e recitarei os versos de Corneille até que eu obtenha os direitos daqueles que os recitaram por muito tempo.” E ela faz como disse. Ela é muito-classicamente monótona e muito-classicamente enfadonha e ignorante; mas foi vitoriosa no que era muito fácil, ou seja, obter por sua paciência os privilégios de societária.³⁸

A batalha entre o impostor e o verdadeiro artista não é travada somente de uma maneira simbólica, aqueles, em sua constituição vilanesca, agindo em prol de seus próprios interesses, e estes, como paladinos da Verdade, sacrificando-se em nome da divina arte. A contenda do herói desenrola-se, em um sentido muito prático, sobre o plano de sua vida ordinária: diante de

³⁶ BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 86.

³⁷ Ibid, p. 105.

³⁸ Ibid., p. 87.

si, ele vislumbra a trivialidade de um inimigo talvez mais humilhante, que reconstitui sua condição terrena. Para viver, ou para comer e vestir, o artista depende de seus ganhos e está, portanto, sujeito às tribulações do mercado da obra de arte. Baudelaire o sabia, e é no saber consciencioso dessa condição e na maneira como ela aparece na sua obra que Benjamin reconhece o seu heroísmo. Ele entrevê, em um trecho de uma carta escrita por Baudelaire à sua mãe, uma das experiências emblemáticas que aparece transposta em seu trabalho.

Estou tão acostumado ao sofrimento físico, sei tão bem o que é ter de viver com umas calças rotas, um casaco que deixa passar o vento e duas camisas, tenho tanta prática em atamancar sapatos furados com palha ou mesmo com papel que já quase só sinto como sofrimento os que são de ordem moral. De qualquer modo, tenho de confessar que cheguei a um ponto em que, por receio de rasgar ainda mais as minhas coisas, deixei de fazer movimentos bruscos e de andar a pé.³⁹

A sensibilidade à injustiça na recepção da obra de arte aparece constantemente nos textos críticos de Baudelaire, e é particularmente ardente nas homenagens que dedica a Poe e a Delacroix na ocasião da morte dos dois artistas. Aí, fica clara a visão que ele projeta do artista como o pária, o proscrito, a quem a sociedade achincalha injustamente. Ao tratar de Poe e de sua vida e morte penosas, ele afirma: “Há destinos fatais: há na literatura de cada país homens que têm escritas as palavras *má sorte* em caracteres misteriosos nas rugas sinuosas de suas testas”⁴⁰. Nas imagens que invoca, a injustiça e a provação são predestinações rogadas por um Deus que age através do público: “A sociedade lançou-lhes um anátema especial, e os condena por vícios que sua perseguição lhes deu.”⁴¹. Suas considerações, que vão levar à hedionda morte de Poe, culminam nesta bela passagem:

Há, portanto, uma Providência diabólica que prepara a infelicidade desde o berço? Tal homem, cujo talento sombrio e desolado causa medo, foi lançado com *premeditação* num meio que lhe era hostil. [...] Há, portanto, almas destinadas ao altar, de certo modo *sagradas*, e que devem caminhar para a morte e para a glória através de um sacrifício permanente de si mesmas? O pesadelo das *Trevas* sempre envolverá essas almas de escol? Em vão elas se defendem, tomam todas as precauções, aperfeiçoam a prudência. Fechemos todas as saídas, fechemos a porta com duas voltas de chave, calafetemos as janelas. Oh! Esquecemos o buraco da fechadura; o Diabo já entrou.

³⁹ BENJAMIN (I), op. cit., p. 74.

⁴⁰ BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 9.

⁴¹ Ibid., p. 10.

Seu próprio cão os morde e transmite a raiva.
Um amigo jurará que traíram o rei.⁴²

À mãe da falecida esposa de Poe, que o tinha como um filho e percorria incansavelmente as redações na tentativa de lhe arranjar trabalho, Baudelaire roga uma comovida oração:

Possam as nossas lágrimas atravessar o Oceano, as lágrimas de todos aqueles que, como teu pobre Eddie, são infelizes, inquietos, e que a miséria e a dor com frequência levaram ao excesso, possam elas chegar ao teu coração! Possam estas linhas, cheias da mais sincera e da mais respeitosa admiração, satisfazer aos teus olhos maternais! Tua imagem quase divina planará sempre acima do martirólogo da literatura!⁴³

Reconhece, ainda, nos vícios do álcool e do tabaco um emblema da solidão do literato. Se antes compunham um ritual de socialização e convivência, são agora o bálsamo maldito que lhes permite, em seu exílio interdito, “reencontrar as visões calmas ou terríveis que já são suas velhas conhecidas”⁴⁴. Ao tratar de Delacroix, cuja vida certamente não fora dramática como a de Poe, Baudelaire ataca a postura disparatada da crítica e a decadência do ambiente em que se desenvolve o artista. Elogia-o por ter sido grande em um meio atrofiado. Reconhece no luto nacional causado por sua morte “um abatimento da vitalidade geral, um obscurecimento do intelecto que se parece com um eclipse solar, imitação momentânea do fim do mundo”. E conclui: “Acredito, no entanto, que essa impressão afeta sobretudo altivos solitários que só podem fazer parte de uma família através de relações intelectuais”.⁴⁵

Um altivo solitário: eis Baudelaire definido. À pequena família que pôde obter através das relações intelectuais defendia ao mesmo tempo terna e ardorosamente. Em uma conferência que concedeu em Bruxelas em 1864 sobre Delacroix, descreveu a completa desolação que lhe abateu na ocasião da morte de seu amigo: “*Nunca mais o verei, nunca, nunca, aquele que tanto amei, aquele que dignou-se a me amar e que tanto me ensinou*”⁴⁶. Após essa conclusão aturdida, conta como correu até a sua casa, onde ainda era velado e, em companhia de sua criada, chorou e o lembrou diante de seu caixão. Suas declarações a respeito dele e de Poe nos mostram o

⁴² Ibid., p. 10.

⁴³ Ibid., p. 24.

⁴⁴ Ibid., p. 28.

⁴⁵ Ibid., p. 213.

⁴⁶ Ibid., p. 214.

quanto era enternecido perante aqueles sobre os quais via recaída a cegueira da injustiça. É inevitável depreender daí sua identificação com o proscrito. Benjamin nos lembra: “Baudelaire teria até o fim da vida uma má cotação no mercado literário. Calcula-se que não ganhou mais de quinze mil francos com a totalidade de sua obra”⁴⁷. Autores como Alexandre Dumas, Eugène Sue e Lamartine podiam receber, para um único projeto, um valor dez vezes maior que esse. Em menos de quinze anos, este último recebeu em honorários cerca de cinco milhões de francos.⁴⁸ Benjamin ainda nos mostra que Baudelaire, no fim de sua vida, “não podia passear tranquilamente pelas ruas de Paris. Os credores perseguiram-no, a doença anunciava-se, e a isso acrescentavam-se as desavenças com a amante”⁴⁹. Evidentemente, Baudelaire não dispndia do magnetismo necessário à atração de assinantes para os grandes jornais. Por se mover nas sombras desse grande mercado, podia encará-lo com um agudo, e às vezes cínico, pragmatismo:

Por mais bela que seja uma casa, o que ela tem em primeiro lugar – e antes de nos determos a observar a sua beleza – são tantos metros de altura e tantos de comprimento. O mesmo se passa com a literatura, que dá forma à substância mais difícil de avaliar, e sobretudo enche linhas; e o arquiteto literário, a quem o simples nome já não promete lucros, tem de vender a qualquer preço.⁵⁰

Benjamin conclui: “Baudelaire sabia qual era a real situação do homem de letras: é o *flâneur* que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa; mas na verdade já anda à procura de comprador.”⁵¹ Seja o pintor, o escultor ou o escritor, a figura da grande cidade burguesa se agiganta sobre o artista e pede para ser desbravada. A conquista de seu espólio está sujeita a regras maleáveis, a especulações que flutuam sobre a contingência da moda. No campo de batalha, o artista igualmente maleável pode entrever uma vantagem. Já o gênio, cujo dogma é naturalmente rebelde, corre o risco de ver-se constantemente desprotegido. “O talento negocia-se com mais facilidade que o gênio”⁵², disse um crítico sobre Poe, citado por Baudelaire. O artista maleável, na batalha licenciosa, sente-se como em casa. Como criança mimada, por fim, ele “pinta, pinta; e fecha sua alma, e pinta ainda, até que se parece enfim com o artista da moda, e que por sua tolice e habilidade merece o sufrágio e o dinheiro do público.”

⁴⁷ BENJAMIN (I), op. cit., p. 35.

⁴⁸ Ibid., p. 31.

⁴⁹ Ibid, p. 72.

⁵⁰ Apud BENJAMIN (I), p. 35.

⁵¹ Apud BENJAMIN (I), p. 36.

⁵² BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 11.

O imitador do imitador acha seus imitadores, e cada um persegue assim seu sonho de grandeza, fechando cada vez mais a alma, e sobretudo não *lendo nada*, sequer *Le Parfait Cuisinier*, que no entanto poderia abrir-lhe uma carreira menos lucrativa, mas mais gloriosa. Quando domina bem a arte dos molhos, das pátinas, dos *glacis*, dos *frottis*, dos sucos, dos ragus (falo pintura), o *enfant gâté* toma atitudes orgulhosas, e se repete com mais convicção que nunca que todo o resto é inútil.⁵³

Se é essa consideração que dispensa ao pintor-imitador que “domina bem a arte dos molhos, das pátinas, dos *glacis*, dos *frottis*, dos sucos, dos ragus”, imaginemos aquela dispensada ao fotógrafo que ousa se pretender artista. Como poderia Baudelaire admiti-lo, se já compreende rancorosamente, naquele momento, a sua invasão avassaladora sobre o terreno de seus muitos amigos pintores? Com efeito, nem mesmo o maior defensor da novíssima estética da fotografia poderia negar o prejuízo em que ela, simbólica e mercadologicamente, coloca a pintura. A conclusão é inevitável: Baudelaire pressente, angustiado, o furacão em que será lançado o artista na era da reprodutibilidade técnica.

5. Indústria e arte

As idades do homem dividem-se em *infância*, a qual corresponde na humanidade ao período histórico desde Adão até Babel, em *virilidade*, a qual corresponde ao período desde Babel até Jesus Cristo, o qual será considerado como zênite da vida humana; em *idade média*, que corresponde desde Jesus Cristo até Napoleão; e, enfim, em *velhice*, que corresponde ao período no qual entraremos proximamente e cujo início está marcado pela supremacia da América e da indústria.⁵⁴

As idades do homem conforme as estabelece Baudelaire nesse excerto, extraído de seu ensaio *A arte filosófica*, são, sem dúvida, bastante questionáveis. O historiador chamaria sua escala obtusa; o crítico cultural poderia questionar a que homem ela compete, e acusar em sua referência estritamente cristã uma ingenuidade e estreiteza imperdoáveis. Um defensor fervoroso poderia nos lembrar que o ensaio nunca fora terminado ou publicado pelo seu autor, e que a parte de onde é retirado o trecho compreende um desses esboços apressados que carecem

⁵³ Ibid., p. 87-88.

⁵⁴ Ibid., p. 153.

de um desenvolvimento comprometido. Benjamin, em diversos momentos da *Paris do segundo império*, reconhece, nos textos críticos de Baudelaire, uma ignorância da história e da filosofia. Mas se, inadvertidamente, fazemos calar essas vozes soberanas por um breve momento, podemos timidamente confessar que a profecia anunciada em sua análise holística do homem é, com efeito, tão duvidosa quanto irresistível: a velhice do homem, onde estaríamos hoje todos nós, e cuja invenção do seu mais novo brinquedo, a câmera fotográfica, prenuncia, é a idade marcada pela supremacia da América e da indústria. Poderíamos tranquilamente desdenhar de tão astucioso presságio?

A América – lê-se os Estados Unidos da América – é outro grande desafeto de Baudelaire. Nela, ele acusa o florescimento de uma tendência materialista e positivista, que se corporifica, qual monstro gigantesco e glutão, na indústria. É nos seus escritos sobre Poe que o horror ao novo Estado se manifesta de maneira inequívoca. Não seria exagero dizer que, para ele, é a América a culpada pelo crime hediondo que foi a morte do autor que tanto venerava, e que, houvesse ele nascido na também, mas não tão – enquanto podia se regozijar nos fantasmas de um passado solidamente sublime – decrépita França, haveria de encontrar algum consolo em seus pares dissidentes da sociedade corrupta, e poderia gozar de uma vida menos insuportável. Seu desprezo pela América é bastante evidente nesta passagem do texto que dedicou a Poe na ocasião de sua morte:

Se você conversar com um americano, e se você lhe falar de Poe, ele lhe confessará seu gênio; de boa vontade até, talvez se orgulhe disso, mas acabará dizendo com um tom superior: “Mas eu sou um homem positivo”. Depois, com um pequeno ar sarcástico, ele falará desses grandes espíritos que nada sabem conservar, falará da vida desmazelada de Poe, de seu hálito alcoolizado que teria pego fogo na chama de uma vela, de seus hábitos errantes; ele lhe dirá que era um ser *errático*, um planeta *fora de órbita*, que circulava sem parar entre Nova Iorque e Filadélfia, Boston e Baltimore, Baltimore e Richmond. E se, com o coração já emocionado com essa apresentação de uma existência calamitosa, você lhe observar que a democracia tem inconvenientes que, apesar de sua máscara benévola de liberdade, ela nem sempre permite a expansão das individualidades; que com frequência é bem difícil pensar e escrever num país onde há vinte, trinta milhões de soberanos que, aliás, *você ouviu dizer* que nos Estados Unidos existia uma tirania muito mais cruel e mais inexorável que a de um monarca, a da opinião, – então, oh! então, você verá seus olhos escancararem-se lançando raios, a baba do patriotismo ferido subir aos lábios, e a América, por sua boca, lançará injúrias à metafísica e à Europa, sua velha mãe. O americano é um ser positivo, vaidoso de sua força industrial, e um pouco invejoso do antigo continente. Quanto a ter piedade de um poeta que a dor e o isolamento podiam tornar louco, ele não tem tempo para isso. Está tão orgulhoso de sua jovem grandeza, tem uma fé tão ingênua

na toda-poderosa indústria, está tão convencido de que ela acabará comendo o Diabo, que tem uma certa piedade de todos esses devaneios. “Adiante, diz ele, adiante e negligenciem os nossos mortos.” Ele passaria de boa vontade sobre as almas solitárias e livres, e as negligenciaria com tanta indiferença quanto suas imensas ferrovias com as florestas derrubadas, e seus navios-monstros com os restos de um navio incendiado na véspera. Está tão apressado em chegar: O tempo e o dinheiro, está tudo aí.⁵⁵

Baudelaire está sempre esconjurando diversos demônios que, para ele, vêm de um mesmo círculo: a indústria, o materialismo, o positivismo, o naturalismo, o realismo, a democracia, o republicanismo, o utilitarismo. Com frequência, na sua crítica atribulada, declara serem todos esses inimigos da obra de arte. Nele, Benjamin identifica uma *metafísica do provocador*: nos tiros que disfire contra seus inimigos, parece sempre prevalecer uma paixão pela expiação em si mesma. Quer declare amor à monarquia ou à república, está declarando seu amor ao despotismo. No público, vislumbra quase sempre um inimigo, e todos os demônios que o assombram parecem ganhar forma nesses “trinta milhões de soberanos”. A fotografia, positiva, democrática, amada pelo público, ofertado pela indústria, é ela mesma uma manifestação multifacetada de seus rancores. Às ferrovias e aos navios-monstro o público não adora propriamente: sua função utilitarista é bem demarcada. A fotografia, no entanto, comete um sacrilégio dos mais graves: quer adentrar o terreno da arte. Sua função não se encerra em um utilitarismo, mas vislumbra uma extensão de longo alcance no terreno da imaginação. O esforço do artista, ponto fundamental para a valoração de Baudelaire, é reduzido pelo avassalamento do automatismo; não há espaço para o gênio na imagem crua reproduzida na chapa de metal. Ao tratar da fotografia enquanto arte, ele afirma: “a indústria, ao irromper na arte, torna-se sua mais mortal inimiga, e a confusão das funções impede que nenhuma delas seja bem preenchida” e, em seguida: “Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, ela logo a suplantará ou corromperá inteiramente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão”⁵⁶.

Se quisermos entender as consequências do imbricamento das funções da arte e da indústria perpetrado pela fotografia, será necessário, antes, investigar de que maneira ela se diferencia da pintura: esse é o objetivo do próximo capítulo.

⁵⁵ Ibid., p. 11-12.

⁵⁶ Ibid., p. 92.

6. A natureza da fotografia

O ponto central a partir do qual a crítica de Baudelaire à fotografia pode ser pensada está na distinção da função entre ela e a pintura. Benjamin, em *Pequena história da fotografia*, reconhece aí, inclusive, uma postura reconciliadora, entendendo que, para Baudelaire, trata-se mais de negociar os terrenos de alcance de uma e outra técnica. Ao vislumbrar a invasão da fotografia sobre o terreno da pintura, a crítica de Baudelaire redundava na crítica ao naturalismo, ao realismo – que não deixam de ser, desse ponto de vista, equívocos dentro da própria pintura. Em outras palavras, Baudelaire reconhece na fotografia uma natureza distinta daquela que deveria ser a da pintura, que é governada pela *imaginação criadora*. A câmera é uma extensão do olho ou da memória, mas nunca da imaginação. Como olho ou memória, ela pode se prestar a atividades comprobatórias ou ao registro histórico. Sua função inerente a sua técnica, aplicada à arte, seria, desse ponto de vista, um contrassenso. Esse contrassenso não está menos presente na pintura naturalista, mas esta ainda antevê uma vantagem sobre a fotografia “artística” que para Baudelaire é determinante: essa vantagem está no caráter artesanal da própria técnica da pintura, que pode conferir ao pintor, pelo menos, a insígnia do “talento” – do domínio dessa técnica. O fotógrafo certamente não pode gozar do mesmo mérito, na medida em que o domínio da técnica se encontra quase que inteiramente dentro do seu próprio meio, a câmera. Por isso Baudelaire afirma que, para o pintor falho – aquele que não domina a técnica da pintura –, a câmera se torna um meio de vingança. Sobre sua distinção dos meios e das funções não paira, no entanto, um olhar judicioso. Obviamente, a vantagem é da pintura, que busca, na medida em que imprime a realidade sob a égide da imaginação, a Verdade. A indústria, a que pertence a fotografia, é quase sempre, em sua crítica, um personagem pernicioso.

Ao afirmar que a fotografia “suplantará ou corromperá inteiramente” a arte se lhe for permitido substituí-la em alguma de suas funções, Baudelaire prenuncia, sem o saber, a tônica sob a qual a fotografia ganhará, ao mesmo tempo, sua rejeição, sua aclamação e seu acolhimento como objeto de esperança. E todas essas reações, por mais díspares que possam parecer, nascem a partir de uma mesma percepção: a de que a fotografia, enquanto imagem, possui uma natureza distinta de qualquer outra experimentada anteriormente. Em *A câmara clara*, Roland Barthes busca, através de um método “eurístico”, descobrir qual a marca distintiva da fotografia, “o que ela era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens”⁵⁷. A partir

⁵⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 13.

de uma investigação íntima, em que toma por objeto as fotografias que, de alguma maneira, lhe assumiam um significado particular, ele chega à conclusão de que o noema da fotografia está no fato de a foto ser “literalmente uma emanção do referente”⁵⁸: “Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens”⁵⁹.

A fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caracterizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. [...] Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo.⁶⁰

Benjamin, diante da fotografia de uma pescadora de New Haven, tirada por David Octavius Hill em meados do século XIX, vislumbra “algo que não se esgota no testemunho da arte do fotógrafo Hill, algo que resiste a ser silenciado e que reclama sem contemplações o nome da que aqui viveu e aqui está todavia realmente, sem querer entrar nunca na ‘arte’ do todo”⁶¹. Susan Sontag reconhece a mesma particularidade, ao afirmar que “uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária”⁶². John Berger sintetiza a descoberta com a seguinte afirmação: “Fotógrafos não traduzem as aparências. Eles as citam.”⁶³. Essa particularidade da fotografia confere a ela um caráter mágico. Barthes alega que a foto não é “uma ‘cópia’ do real”, mas “uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte”⁶⁴. Sontag, no mesmo sentido, afirma:

O que define a originalidade da fotografia é que, no exato momento em que o secularismo triunfou por completo na longa, e crescentemente secular, história da pintura, algo semelhante ao status primitivo das imagens renasce – ainda que em termos inteiramente seculares. Nosso sentimento irreprimível de que o processo fotográfico é algo mágico tem uma base genuína. Ninguém supõe

⁵⁸ Ibid., p. 70.

⁵⁹ Ibid., p. 73.

⁶⁰ Ibid., p. 96.

⁶¹ BENJAMIN, Walter (II). *Sobre la fotografía*. Ed. e trad. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008, p. 24. A tradução das citações retiradas desse livro é minha.

⁶² SONTAG, Susan (II). *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 170.

⁶³ BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Org. Geoff Dyer. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 95.

⁶⁴ BARTHES, op. cit., p. 75.

que uma pintura de cavalete seja, em nenhum sentido, cossubstancial a seu objeto; ela somente representa ou alude. Mas uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele.⁶⁵

A fotografia é compreendida “em termos inteiramente seculares” na medida em que seu caráter mágico é traduzido como uma conquista científica. A aparente diferença entre essas duas categorias pode ser diluída sob a afirmação de Benjamin: “a diferença entre a técnica e a magia é inteiramente uma variável histórica”^{66, 67}.

[...] a técnica mais exata pode conferir a seus produtos um valor mágico que uma imagem pintada já nunca terá para nós. Apesar de toda a habilidade do fotógrafo e por muito calculada que esteja a atitude de seu modelo, o espectador se sente irresistivelmente forçado a buscar em tal fotografia⁶⁸ a faísca minúscula de azar, de aqui e de agora, com que a realidade chamuscou por assim dizer seu caráter de imagem; a encontrar o lugar inaparente onde, na determinada maneira de ser desse minuto que passou já faz muito, todavia ainda se abriga o futuro e tão eloquentemente que, olhando para trás, podemos descobri-lo.⁶⁹

7. Analogia e representação

O traço distintivo da fotografia não redundava na ausência do elemento “analógico” que caracteriza a pintura. A compreensão da crítica de Baudelaire também exige a investigação tanto desse caráter analógico – que podemos relacionar, no seu trabalho como crítico, com o conceito de *imaginação criadora* –, quanto do caráter da representação em si, que pressupõe a diferenciação entre o objeto reproduzido e a sua reprodução. Baudelaire, ao tratar da estética que ora aparece no salão de 59 como naturalista, ora como realista, ou ainda como positivista,

⁶⁵ SONTAG, op. cit., p. 172.

⁶⁶ BENJAMIN (II), op. cit., p. 28.

⁶⁷ É interessante pensar nas considerações que Poe faz com relação à fotografia, e em sua própria obra, como um espaço de diluição entre essas duas diferenças (o mágico e o técnico). Todorov, ao empreender uma classificação da literatura fantástica, introduz o gênero *estranho* como aquele em que um evento mágico redundava em uma explicação racional e científica (note-se que esse “subgênero” ainda integra a literatura fantástica). A análise minuciosa de uma fotografia, Poe aponta, revela apenas a verdadeira semelhança com a coisa fotografada, e essa semelhança se projeta em uma escala infinitesimal. Da mesma maneira como podemos vislumbrar, à distância, o mínimo de que uma pessoa é constituída, a fotografia também permite ver, à distância, a lua. Ela supera, retomando a citação de Poe, “as expectativas mais selvagens do mais imaginativo”.

⁶⁸ Benjamin se refere à fotografia de Karl Dautheney e sua esposa, que se suicidaria tempos depois.

⁶⁹ BENJAMIN (II), op. cit., p. 26.

incorpora o homem que, em contraposição a essa estética, afirma: “Acho inútil e enfadonho representar o que é, porque nada daquilo que é me satisfaz. A natureza é feia, e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”⁷⁰. Em seguida, faz aos “doutrinários tão satisfeitos com a natureza” a “honra” de acreditar que sua doutrina, na verdade, quer dizer: “o artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta só deve pintar o que vê e o que sente. Deve ser *realmente* fiel à sua própria natureza. Deve evitar como a morte tomar de empréstimo os olhos e os sentimentos de um outro homem, por maior que seja; pois então as produções que nos daria seriam, com relação a ele, mentira, e não *realidades*.”⁷¹ A sua concepção de realidade não corresponde, portanto, àquela concepção secular: a realidade como algo verificável através do método científico ou, por extensão, a realidade que pode ser “copiada”, a partir da observação aguçada, pelo pintor habilidoso. À maneira da alegoria da caverna de Platão, Baudelaire parece compreender que aquilo que a maioria concebe como a realidade é, na verdade, a projeção falsa de uma imagem, uma *aparência*. A fotografia possuiria, daí, a capacidade técnica de capturar essa aparência, mais ou menos como o crítico de arte mencionado por Robinson, que afirma que o romancista “vê todas as coisas em uma relação equivocada, e o resultado não é a verdade, mas a ‘cópia’”. Na história da fotografia, os próprios fotógrafos buscam expurgar essa imagem. Robinson, como dissemos em outro momento, quer adicionar “verdade a meros fatos”. Mas ele o faz de uma maneira que pode ser considerada antitética em relação à potência de sua própria técnica: manipulando, sobrepondo imagens, retocando, construindo deliberadamente uma narrativa. Berger afirma que “a câmera não mente mesmo quando é usada para citar uma mentira”⁷², o que possibilita a ela conceder autenticidade a uma aparência incorporada em um discurso nocivo. Em Robinson, a manipulação, conquanto é deliberada, resulta mais inofensiva: embora o público da época possa ter se assustado com a possibilidade de a cena em *Fading Away* ter sido “real”, isso deriva mais da incompreensão do próprio público diante de uma técnica nova. Ainda assim, nem a mais fantasiosa montagem feita a partir de fotos pode prescindir do estatuto mais marcante da fotografia: o de que o homem aparentemente pesaroso diante da janela em *Fading Away* e o velho aparentemente sábio em *Two ways of life* realmente estiveram diante da câmera.

Enquanto o discurso secular pode já não parecer atrativo para alguns fotógrafos no século XIX, tampouco parecerá atrativo, para a maioria deles, no século XX, o discurso da

⁷⁰ BAUDELAIRE (II), op. cit., p. 93.

⁷¹ Ibid., p. 93.

⁷² BERGER, op. cit., p. 96.

composição pictórica. É preciso, portanto, ensaiar um terreno onde se possa, ao mesmo tempo, escapar ao discurso positivista e à tradição da pintura. Sontag afirma que “para a fotografia, competir com a pintura significa invocar a originalidade como um importante critério de avaliação da obra de um fotógrafo, uma vez que a originalidade equivale à chancela de uma sensibilidade única e poderosa”⁷³. À “sensibilidade única e poderosa” podemos comparar a ideia do *gênio*, que aparece frequentemente no trabalho crítico de Baudelaire. De maneira semelhante à sua declaração de que o poeta deve ser “*realmente* fiel à sua própria natureza”, Sontag define um realismo fotográfico nos seguintes termos: “fazendo eco à suspeita contra a mera similitude que inspirou a pintura durante mais de um século, o realismo fotográfico pode ser – e é, cada vez mais – definido não como o que ‘realmente’ existe, mas como aquilo que eu ‘realmente’ percebo”⁷⁴. O fotógrafo toma emprestado, portanto, um conceito romântico que serviu de base para muitos artistas no século XIX, entre eles Baudelaire que, em *A arte filosófica*, faz a seguinte constatação: “O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo externo ao artista e o próprio artista”⁷⁵. Mas, a maneira como essa “magia” se apresenta na arte do pintor é bastante distinta daquela da arte do fotógrafo. Baudelaire defende que a inspiração, na pintura, deve ser conquistada através de um esforço que é físico. À rainha das faculdades – a *imaginação criadora* –, que “ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume” e “criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora”⁷⁶, deve estar necessariamente associado, no homem de gênio, o domínio da técnica: “um bom pintor pode não ser um grande pintor. Mas um grande pintor é forçosamente um bom pintor, porque a imaginação universal encerra a inteligência de todos os meios e o desejo de adquiri-los”⁷⁷. Na fotografia, o esforço é substituído pela *decisão*: Sontag vê, nesse caso, a fotografia, uma “arte instantânea [...] com a mediação de uma máquina”⁷⁸, como um protótipo inclusive para uma postura que, posteriormente, foi absorvida pela própria pintura. Para Berger, ao contrário da pintura, “a fotografia não trata de construções. Não há transformação. Há apenas decisão, apenas foco.”⁷⁹ Segundo Sontag, esse olhar sobre o que merece ser registrado é complementado por uma outra concepção da

⁷³ SONTAG (II), op. cit., p. 134.

⁷⁴ Ibid., p. 136.

⁷⁵ BENJAMIN (II), op. cit., p. 149.

⁷⁶ Ibid., p. 94.

⁷⁷ Ibid., p. 99.

⁷⁸ SONTAG (II), op. cit., p. 146.

⁷⁹ BERGER, op. cit., p. 40.

realidade: “Tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado”⁸⁰.

Embora a fotografia esteja, a rigor, desprendida dos conceitos de composição e construção caros à pintura, ela não se desassocia necessariamente da noção de *imaginação criadora*, conforme a concebe Baudelaire. Berger reconhece nas aparências – de onde a câmera recolhe sua citação – um sistema coerente que se revela em dois níveis: o primeiro, físico, “por causa de leis comuns de estrutura e crescimento que estabelecem afinidades visuais”; o segundo, mental, “porque tão logo exista um olho bem desenvolvido começa a imitação visual”⁸¹: “A energia primária do primeiro sistema é uma reprodução natural, sempre num impulso para o futuro; a energia primária do segundo sistema é a memória, que retém continuamente o passado. Em todas as aparências percebidas há um tráfego duplo de ambos os sistemas”⁸². Desse ponto de vista, as aparências, enquanto funcionam como um sistema de analogias, podem constituir uma linguagem, e a fotografia, portanto, pode ser carregada de uma mensagem. A captação desse jogo de analogias depende, é claro, do próprio fotógrafo, e também do espectador: entre eles, para que a mensagem possa ser decodificada, deve haver uma espécie de pacto.

Barthes afirma que “nada pode impedir que a Fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o Noema da fotografia não está de modo algum na analogia (traço que ela partilha com todos os tipos de representação)”. Para ele, a fotografia constitui uma “imagem sem código”, “mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura”. Nela, “o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação”⁸³. Sontag destaca, ainda, uma questão fundamental na noção de representação dentro da fotografia. Para ela, o hábito de “ver fotograficamente”, conforme se estabelece no mundo contemporâneo, faz com que a percepção da realidade, do referente, seja alterada: “A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem”⁸⁴. Isso se dá na medida em que “as noções de imagem e de realidade são complementares. Quando a noção de realidade muda, o mesmo ocorre com a noção de imagem, e vice-versa”⁸⁵.

⁸⁰ SONTAG (II), op. cit., p. 137.

⁸¹ BERGER, op. cit., p. 111-112.

⁸² Ibid., p. 113.

⁸³ BARTHES, op. cit., p. 75.

⁸⁴ SONTAG (II), op. cit., p. 174.

⁸⁵ Ibid., p. 176.

Diante das incongruências e invasões perpetradas por uma e outra técnica, cabe questionar: terá a fotografia aniquilado a pintura? Uma resposta afirmativa seria certamente temerária. Pressuporia, por exemplo, que a crise da representação não fosse já um problema anunciado para a pintura, independentemente do surgimento da técnica fotográfica. O mesmo pode ser dito a respeito da crise da função da obra de arte. Não obstante, ignoraria a coexistência frequentemente pacífica de que gozaram as duas técnicas, ou mesmo o intercâmbio de princípios formais que, no século XX, enriqueceram ambas as formas expressivas.⁸⁶ Ainda assim, é preciso admitir que a nova experiência imagética estabelecida pela proliferação da fotografia acaba sujeitando a pintura. Sontag afirma:

As fotos podem ser incorporadas ou transcritas numa pintura (ou numa colagem, ou numa combinação de ambas), mas a fotografia enclausura a própria arte. A experiência de ver pinturas pode ajudar-nos a ver melhor as fotos. Mas a fotografia enfraqueceu nossa experiência da pintura. (Em mais de um sentido, Baudelaire tinha razão). Ninguém jamais encontrou uma litografia ou uma gravura – métodos populares mais antigos de reprodução mecânica – de uma pintura que fosse mais satisfatória e mais estimulante do que a própria pintura. Mas fotos, que transformam detalhes interessantes em composições autônomas, que transformam cores naturais em cores fulgurantes, proporcionam satisfações novas e irresistíveis. O destino da fotografia levou-a muito além do papel ao qual se supôs, de início, que ela estivesse restrita: fornecer informações mais acuradas sobre a realidade (inclusive sobre obras de arte). A fotografia é a realidade; o objeto real é, não raro, experimentado como uma decepção. As fotos tornam normativa uma experiência de arte que é medida, de segunda mão, intensa de um modo diferente.⁸⁷

⁸⁶ “A fotografia entrou em cena como uma atividade arrogante, que parecia ultrapassar e rebaixar uma arte estabelecida: a pintura. Para Baudelaire, a fotografia era ‘inimiga mortal’ da pintura; mas, no fim, elaborou-se uma trégua, segundo a qual a fotografia era tida como libertadora da pintura. Weston empregou a fórmula mais comum que existe para atenuar o ânimo defensivo dos pintores quando, em 1930, escreveu: ‘A fotografia negou, ou virá a negar, mais ou cedo ou mais tarde, boa parte da pintura – pelo que os pintores deveriam ser muito gratos’. Libertada, pela fotografia, da cansativa faina da representação fiel, a pintura pôde partir no encalço de uma tarefa mais elevada: a abstração. De fato, a ideia mais persistente nas histórias da fotografia e na crítica fotográfica é o pacto mítico selado entre pintura e fotografia, que autorizou ambas a perseguir tarefas distintas mas igualmente válidas, ao mesmo tempo que influenciavam criativamente uma à outra. Na verdade, a lenda falsifica boa parte da história da pintura e da fotografia. O modo como a câmera fixava a aparência do mundo exterior sugeriu novos padrões de composição pictórica e novos temas para os pintores: criar uma preferência pelo fragmento, realçar o interesse por lampejos da vida humilde e por estudos de movimentos fugazes e dos efeitos da luz. A pintura, mais do que se voltar para a abstração, adotou o olho da câmera, tornando-se (para empregar as palavras de Mario Praz) telescópica, microscópica e fotoscópica em sua estrutura. Mas os pintores jamais pararam de tentar imitar os efeitos realistas da fotografia. E, longe de restringir-se a representações realistas e deixar a abstração ao encargo dos pintores, a fotografia manteve-se em dia com todas as conquistas antinaturalistas e as absorveu.” SONTAG (II), op. cit., p. 160-162.

⁸⁷ Ibid, p. 162.

É na emergência desse novo tipo de experiência que podemos questionar a função da fotografia na arte e, de maneira mais abrangente, na sociedade que a acolhe. Para isso, olharemos mais de perto o seu agente: o fotógrafo.

8. O fotógrafo e a modernidade

Benjamin abre a *Paris do segundo império* com uma análise da boêmia. Esse grupo, onde se integram personagens que, por uma razão ou outra, encontram-se sob a insígnia de uma revolta, que pode ser tão hedonista quanto obstinada, aparece também como uma pista para que se entenda o caráter de Baudelaire. Talvez não por acaso a primeira questão sobre a qual se debruça, é como se Benjamin estivesse nos dizendo que, diante de Baudelaire, e sobretudo diante de seu trabalho enquanto crítico, é preciso agir com reserva. Para ele, a energia crítica de sua obra se concentra de maneira muito mais vigorosa na sua produção poética. É essencialmente nela, enviesada pela reflexão crítica de Benjamin, que vamos buscar o nosso fotógrafo.

Das aproximações que poderíamos fazer entre o fotógrafo e os personagens que, no trabalho poético de Baudelaire, ganharam vida, aquele cuja semelhança pareceria mais evidente seria certamente o flâneur. Isso se dá, provavelmente, pelo fato de comumente o tomarmos, de uma maneira genérica, como “um homem da multidão”: aquele que nela se infiltra dando largas a um projeto hedonista. Mas no hedonismo do flâneur há uma certa generosidade: a generosidade da paixão despretensiosa que lhe incita a multidão. Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire distingue Constantin Guys do flâneur, na medida em que Guys possui um “alvo mais geral que não o do prazer fugaz da circunstância”⁸⁸. Esse alvo mais geral se delineia a partir de seu objetivo – assim o concebe Baudelaire – de retirar da circunstância da multidão aquilo que lhe confere o estatuto de uma beleza eterna. Guys está, portanto, acima da multidão, e, não obstante, o olhar que lança sobre ela é otimista: ela lhe desperta um fascínio que prescinde do terror. Tanto o flâneur quanto o homem de gênio estão, nesse sentido, ligados a uma parte de Baudelaire que se irmana à multidão com júbilo: ora aquele do cúmplice jovial que a experimenta de maneira despretensiosa, ora o de um mestre onipresente que, pairando sobre ela, verifica sua harmonia com deslumbramento. Quando Sontag compara o fotógrafo ao flâneur, ela o descreve como “uma versão armada do solitário caminhante que perscruta,

⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles (III). *O pintor da vida moderna*. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 35.

persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”: na medida em que é “adepto das alegrias da observação, *connoisseur* da empatia, o *flâneur* acha o mundo ‘pitoresco’”⁸⁹. A câmera, contudo, transforma a atitude do flâneur: da observação despretensiosa, ele passa, como Guys, a vislumbrar um objetivo maior: o de gerar, a partir dessa observação, um produto exterior, a fotografia. O fotógrafo empático, enquanto visa a criação de um objeto a partir de sua peregrinação, encontrará em Guys um semelhante: como ocorre com Guys, sua semelhança com o flâneur acaba quando um instrumento se interpõe entre ele e a multidão e, com esse instrumento, vislumbra-se uma extensão de sua atividade enquanto observador. O lápis e o pincel convertem-se na câmera, e, enquanto a câmera intermedia a relação do fotógrafo com a multidão, esta torna-se o seu objeto: sua generosidade e cumplicidade estão atomizadas nessa objetificação.

Com efeito, não podemos deixar de notar que nessa semelhança se encerra apenas uma concepção de fotografia: a fotografia enquanto uma atividade de empatia, que vislumbra no mundo uma beleza mais ou menos harmônica, e que é, sobretudo, alegre. O seu fotógrafo é o agente de um projeto otimista, tão otimista quanto parece ser a descrição da multidão em *O pintor da vida moderna*. Lembremo-nos, no entanto, da ressalva de Benjamin, que nos leva a resistir à tentação de encontrar, no otimismo desse ensaio jovial, a quintessência do trabalho crítico de Baudelaire: para encontrar o nosso fotógrafo, teremos de visitar lugares mais sombrios; a multidão, harmoniosa em sua diferença, dará lugar a uma massa cinzenta, amorfa e ameaçadora; o encontro apaixonado será substituído pelo choque e pela tensão; o pintor da vida moderna se tornará o predador que vislumbra na modernidade o seu espólio.

A Paris de *O pintor da vida moderna* é encantadora: percorrê-la é uma atividade deleitosa, que nos permite entrever, na multidão, as cores e o movimento que dão a adivinhar a beleza das mulheres, o frescor da musselina de suas saias, a volúpia do vermelho que dá vida às maçãs de seus rostos; estamos cercados de figuras grandiosas: soldados de talhe virtuoso e grandiloquente, dândis que têm seus gestos delicadamente delimitados pela ociosidade da busca pela beleza. Diante do idílio parisiense, o artista de coração aberto está pronto para devorá-lo, captá-lo em sua essência, transformá-lo em obra de arte, inserindo-o no panteão da beleza universal. No entanto, se fazemos rodopiar essa atmosfera colorida, como num torvelinho, logo ela se tornará cinzenta e indistinta: o espectro de todas as cores, na vertigem do mundo, será tomado por uma aparência obscura. Diante da poeira dessa Paris, que se dispersa como um

⁸⁹ SONTAG (II), op. cit., p. 70.

sonho, uma figura abjeta se reclinava: é o trapeiro que recolhe os destroços. Aí pode estar o nosso fotógrafo.

Com o trapeiro, a teoria da modernidade em Baudelaire ganha uma face distinta daquela conquistada em *O pintor da vida moderna*. Benjamin ressalta essa contradição. Para ele, a modernidade em Baudelaire não pode ser entrevista a partir da famosa fórmula que relaciona o elemento contingente e o eterno, ou na tendência da obra de arte moderna constituir-se, com o tempo, em antiguidade. Antes, a relação com a antiguidade se encontra com mais força na fatalidade da existência da grande cidade, que caminha, inevitavelmente, para a ruína: “Na origem da permanência dos poemas que escreveu sobre Paris está a sua ideia da transitoriedade das grandes cidades”⁹⁰. Nesse sentido, Benjamin menciona um jornalista contemporâneo seu que declara:

Os aglomerados humanos são ameaçadores; as pessoas precisam de trabalho, mas também têm outras necessidades. Entre elas a do suicídio, que se esconde nelas próprias e na sociedade que as forma e é mais forte que o seu instinto de sobrevivência. E é por isso que, quando as olhamos do alto de Fourvières, de Notre-Dame de la Garde ou do Sacré-Coeur, nos admiramos de Paris, Lyon e Marselha ainda existirem.⁹¹

Para Benjamin, esse testemunho mostra “o rosto que a *passion moderne*, que Baudelaire descobriu no suicídio, assumiu no nosso século”⁹². Em seguida, diante do avassalamento da cidade pelas novas construções, ele exclama: “E que grau de destruição não provocaram já essas ferramentas limitadas! E como cresceram desde então, com as grandes cidades, os meios para arrasá-las! E que imagem do futuro elas evocam!”. A evocação exaltada dessas imagens do futuro ganha um caráter aterrorizante quando pensamos que *A Paris do segundo império em Baudelaire* fora publicada, pela primeira vez, em 1938 – às vésperas do avassalamento sem precedentes da segunda guerra; às vésperas também do suicídio de seu autor. Ao discorrer acerca do caráter autodestrutivo das grandes cidades, Benjamin chega, em dado momento, a uma formulação que será muito cara à crítica da fotografia: “Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem.”⁹³. Sontag faz uma asserção semelhante ao tratar da substituição das armas pelas máquinas fotográficas nos safaris: os animais que, não raro pela

⁹⁰ BENJAMIN (I), op. cit., p. 85.

⁹¹ DAUDET apud BENJAMIN (I), p. 87.

⁹² BENJAMIN (I), op. cit., p. 87.

⁹³ Ibid., p. 89.

intervenção humana, estão fadados a desaparecer, são agora, ao invés de caçados, fotografados – e, entre as duas atividades, o instinto predatório não se distingue tanto quanto se pode esperar. A fotografia se afigura, nesse sentido, como uma busca obsessiva por objetos que, canibalizados pela indústria, estão sempre a ponto de se extinguir. Denunciando uma “impaciência” com o mundo, a fotografia pretende colecioná-lo. Esse ponto de vista encontra sua moradia definitiva nos Estados Unidos. A afirmação de Sontag de que “a natureza nos Estados Unidos sempre esteve desconfiada, na defensiva, canibalizada pelo progresso”⁹⁴ é complementada naquele depoimento de Baudelaire na ocasião da morte de Poe: “Ele [o americano] passaria de boa vontade sobre as almas solitárias e livres, e as negligenciaria com tanta indiferença quanto suas imensas ferrovias com as florestas derrubadas, e seus navios-monstros com os restos de um navio incendiado na véspera.”

O fotógrafo, diante de um mundo fadado a se destruir – note-se que essa experiência, se para Baudelaire, e depois para Benjamin, já era latente, hoje é um cínico truísmo –, diante da “crônica capacidade autodestrutiva da experiência americana [e não só americana]”⁹⁵, assume o papel do trapeiro: “Os Estados Unidos, este país surreal, está repleto de objetos encontrados. Nosso refugio tornou-se arte. Nosso refugio tornou-se história”⁹⁶. Benjamin compara também o poeta ao trapeiro: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica”. Em seguida, ele reproduz a descrição do próprio Baudelaire dessa figura:

Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis.⁹⁷

Mas a comparação entre o trapeiro e o fotógrafo merece uma ressalva da qual Sontag estava ciente: o trapeiro estava decididamente à margem da sociedade burguesa; o poeta, na figura de Baudelaire, já se vislumbrava em uma situação crescentemente desfavorável diante dela; mas o fotógrafo, na medida em que assume o mundo a seu redor como objeto de consumo,

⁹⁴ SONTAG (II), op. cit., p. 80.

⁹⁵ Ibid., p. 83.

⁹⁶ Ibid., p. 84.

⁹⁷ BAUDELAIRE apud BENJAMIN (I), p. 81.

é seu cúmplice. É nesse limiar que a imagem do fotógrafo enquanto trapeiro se dissolve, e é diante dele que a potência da fotografia enquanto uma atividade transformadora deve ser questionada. Não obstante, é um limite que também se apresenta na obra de Baudelaire. Nela, a ascensão daquilo que é banal a um patamar heroico pode nos fazer imaginar o poeta como um tipo humanista, cujo discurso pressupunha uma espécie de democratização da beleza. Diante de Baudelaire, no entanto, damos um passo para trás. Que ele não era, de fato, um humanista, é evidente: está largamente documentado nos depoimentos daqueles que o conheceram; está contido em sua obra, longe de ser a ode à banalidade vinda de um esperançoso; está, de maneira definitiva, em seu trabalho crítico, que, é verdade, pode ser ardiloso, mas é certamente esclarecedor no que diz respeito à sua impostura. Baudelaire inaugurou, pode-se dizer, toda uma iconografia que faria morada na tradição literária e, por que não, na fotografia. Essa iconografia reside sobretudo nos novos rostos que o herói, na grande cidade, pode assumir. Benjamin a formula dessa maneira: “Aquilo que o assalariado executa no trabalho diário é nada mais, nada menos do que aquilo que, na Antiguidade, trazia aplausos e glória ao gladiador.”⁹⁸ Pouco depois, cita o próprio Baudelaire: “Porque os heróis da *Ilíada* não vos chegam aos calcanhares, Vautrin, Rastignac, Birotteau – nem aos teus, Fontanarès, tu que não ousaste confessar ao público o que sofrias sob o fraque macabro e crispado que todos nós usamos; nem a ti, Honoré de Balzac, a mais singular, a mais romântica e a mais poética de todas as figuras que tua imaginação criou.”⁹⁹ Ao tratar do ciclo *As velhinhas*, Benjamin ressalta: “As bandas de músicas formadas pelos filhos de camponeses empobrecidos, que fazem soar as suas melodias para a população pobre da cidade – são elas que fornecem o heroísmo, que esconde timidamente a sua debilidade na palavra ‘algum’ [Dão *algum* heroísmo às almas cidadinas], e que nesse gesto se torna genuíno, e o único que ainda pode nascer dessa sociedade.”¹⁰⁰ É como se toda a feiura que Baudelaire adivinhava em sua atividade crítica encontrasse, com frequência, em sua atividade poética, uma sublimação. Essa sublimação não corresponde à redenção do avanço industrial e burocrático, mas de suas vítimas, alçadas à condição de heroínas. Sontag reconhece na atividade fotográfica, com frequência, um procedimento semelhante, na medida em que ela oferece “a vida de todos os dias exaltada em apoteose”¹⁰¹. Ao comparar a pintura à fotografia, afirma que aquela nunca fizera “uma promessa tão despudorada de comprovar a beleza do mundo”¹⁰². Com efeito, seria equivocado afirmar que o projeto de Baudelaire consistia em uma

⁹⁸ BENJAMIN (I), op. cit., p. 76.

⁹⁹ Ibid., p. 79.

¹⁰⁰ Ibid., p. 75.

¹⁰¹ SONTAG (II), op. cit., p. 106.

¹⁰² Ibid., p. 108.

comprovação da beleza do mundo. A missão, assim formulada, dificilmente se diferencia de um tipo de humanismo que procura democratizar a beleza. Para Baudelaire, a beleza não era tão fácil de se encontrar, e a vida não era tão fácil de se viver.

Não raro, em sua obra, a tendência despudorada possui um fim depurador, como se visasse a expurgar o indivíduo rechaçado por uma sociedade que lhe é hostil. Há nela uma potência que permitiu, sem dúvida, a Benjamin entrever uma esperança. Berger afirma que a esperança é “a mais subjetiva e social de todas as energias”¹⁰³. Tanto ele quanto Benjamin reconhecem, na fotografia, um potencial revolucionário. Para Benjamin, a fotografia, devido a seu caráter de cópia e, daí, à sua possibilidade de reprodução, pode abrir caminho para destruição da aura que não permite aos objetos serem integrados à experiência das massas.

Mas, o que é propriamente a aura? Uma trama muito especial de espaço e tempo: a irrepetível aparição de uma distância, por mais próxima que esteja. Contudo, “trazer mais perto” de nós as coisas (ou, melhor, das massas) é uma inclinação atual tão apaixonada como a de superar o irrepetível em qualquer situação, reproduzindo-o. Cada dia se faz mais forte a necessidade de se apropriar do objeto na máxima proximidade da imagem ou, antes, da cópia. [...] Retirar o invólucro dos objetos, fazer em pedaços sua aura, é o traço característico de uma percepção cuja sensibilidade para todo o igual do mundo cresceu tanto que inclusive o arranca do singular por meio da reprodução.¹⁰⁴

Mesmo a pintura pode ser reproduzida através de uma fotografia, mas a foto, em si, possui em sua natureza o testemunho daquele que nela figura, como a pescadora de New Haven que se furta ao caráter artístico da imagem. Benjamin sabia que, na autenticidade inerente à fotografia, encerrava-se também um perigo, na medida em que, descontextualizada, ela poderia ser incorporada em qualquer discurso: em contrapartida, ele sugere que lhe seja acrescentada a legenda. Berger, de maneira semelhante, propõe que as fotografias sejam organizadas de maneira a constituir uma narrativa. Sua teoria, de que as aparências constituem uma espécie de linguagem, permite-lhe entrever uma maneira de organizar conjuntos de fotos cuja mensagem dê vazão a uma recuperação da experiência na historicidade. Ele propõe que se construa um sistema “radial” em torno da fotografia, a partir do qual o seu contexto deve ser reconstruído,

¹⁰³ BERGER, op. cit., p. 100.

¹⁰⁴ BENJAMIN (II), op. cit., p. 40-42.

em um movimento que deve ir do público, onde a fotografia é descontextualizada, para o privado, onde ela pode ser ressignificada.

Fotografias são relíquias do passado, vestígios do que aconteceu. Se os viventes assumissem aquele passado, se o passado se tornasse uma parte integrante do processo pelo qual as pessoas fazem sua própria história, então todas as fotografias iriam readquirir um contexto vívido, elas continuariam a existir no tempo, em vez de serem momentos capturados. É até possível que a fotografia seja a profecia de uma memória humana ainda a ser social e politicamente adquirida. Tal memória iria abranger uma imagem do passado, mesmo que trágica, mesmo que culpada, dentro de sua própria continuidade. A distinção entre os usos privados e público da fotografia seria transcendida. A Família do Homem existiria.¹⁰⁵

A Família do Homem (*The Family of Man*) foi uma exposição de sucesso organizada por Edward Steichen em 1955. Seu objetivo era, nas palavras de Sontag, a partir da reunião de fotografias de pessoas distintas de diversos países, “provar que a humanidade é ‘una’ e que os seres humanos, a despeito de todas as suas falhas e vilanias, são criaturas atraentes”¹⁰⁶. Sobre a exposição, Berger afirma: “Infelizmente, o atalho que ele [Steichen] tomou ao tratar o mundo de hoje, dividido em classes, como se fosse uma família, fez inevitavelmente com que a exposição como um todo, não necessariamente cada fotografia, parecesse sentimental e complacente”¹⁰⁷. Sontag reconhece na exposição uma tendência humanista que, na cultura norte-americana, fora emblematicamente canalizada por Walt Whitman, e incorporada com força na fotografia. Quase duas décadas após a exposição, sua leitura cética pode ser resumida em uma formulação que é tão brilhante quanto desconcertante: “O que é humanidade? É um predicado que as coisas possuem, em comum, quando vistas como fotos”¹⁰⁸. Em um outro momento, afirma: “A fotografia entendida como um documento social foi um instrumento dessa atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada de humanismo – que via os cortiços como o cenário mais atraente.”¹⁰⁹. Sontag identifica, na fotografia, a arte surrealista por excelência: “O que torna uma foto surreal é o seu *páthos* irrefutável como mensagem do passado e a concretude de suas sugestões a

¹⁰⁵ Ibid., p. 83.

¹⁰⁶ SONTAG (II), op. cit., p. 44.

¹⁰⁷ BERGER, op. cit., p. 82.

¹⁰⁸ SONTAG (II), op. cit., p. 127.

¹⁰⁹ Ibid., p. 71.

respeito da classe social”¹¹⁰. E, ainda: “A pobreza não é mais surreal do que a riqueza; um corpo envolto em farrapos imundos não é mais surreal do que uma *princesa* trajada para um baile, ou do que um nu imaculado. O surreal é a distância imposta, e ligada como por uma ponte, pela foto: a distância social e a distância no tempo.”¹¹¹.

A estratégia surrealista, que prometia um novo e empolgante posto de observação para a crítica radical da cultura moderna, transformou-se numa ironia fácil que democratiza todos os dados, que equipara sua dispersão de dados à história. O surrealismo só consegue oferecer um juízo reacionário; só consegue obter da história um acúmulo de singularidades, uma piada, uma paixão pela morte.¹¹²

Dissemos, em um dado momento, que a fotografia, a partir de sua particularidade com relação aos demais meios expressivos, seria rejeitada, aclamada e acolhida como objeto de esperança. Podemos acrescentar também: encarada com ceticismo. Embora sejam essas reações que coexistem ao longo do tempo, é forçoso dizer que o ceticismo, em última instância, prova-se mais perseverante – e isso, é claro, não ocorre apenas na fotografia. A inoperância da foto pode ser compreendida à luz da seguinte afirmação de Sontag: “numa sociedade de consumidores, mesmo a obra fotográfica mais bem-intencionada e devidamente legendada redundava na descoberta da beleza”¹¹³. A aura está, portanto, viciosamente restabelecida: “Quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética.”¹¹⁴

A partir da fatalidade de um consumo indistinto, vislumbramos o nosso fotógrafo definitivo: é o jogador. Em um filme dos irmãos Lumière, vemos uma partida de futebol. A câmera não pode ser movida e, no enquadramento paralisado, não percorremos o objeto que leva à ação os homens uniformizados. A limitação da tecnologia, à época, nos concede uma imagem inadvertidamente cômica: os homens, indo para um lado ou para o outro, acompanhando com os olhos a mesma direção, parecem executar uma coreografia sem sentido.

¹¹⁰ Ibid., p. 68.

¹¹¹ Ibid., p. 73.

¹¹² Ibid., p. 90.

¹¹³ Ibid., p. 125.

¹¹⁴ Ibid., p. 126.

Sua gesticulação, organizada e descontextualizada, remete-nos à leitura que Benjamin oferece a respeito do jogador, outro personagem recorrente no trabalho poético de Baudelaire: “o mecanismo a que os jogadores se entregam nos jogos de azar lhes toma conta do corpo e da alma de tal modo que eles já só podem agir condicionados por reflexos, também na esfera privada, por mais que se entreguem às suas emoções intensas”¹¹⁵. Benjamin compara o jogador ao operário da fábrica, condicionado ao movimento repetido e descontextualizado de sua atividade: “o jogador encontra-se num estado de espírito no qual não pode dar à experiência a devida importância”¹¹⁶ e “a ideia regulativa do jogo (tal como do trabalho assalariado) é o recomeçar sempre”¹¹⁷. Essas afirmações já nos permitem vislumbrar a relação que a fotografia guarda com essa forma de comportamento reflexo, no qual está vedado o acesso à experiência. Sontag o ilustra com clareza ao se referir ao turista que recusa a experiência ao interpor a câmera entre si e o espaço: o comportamento automático, desse ponto de vista, consiste também em uma forma de proteção, e uma espécie de compulsão, no trabalhador assalariado, em manter-se ocupado durante o lazer¹¹⁸. Sobre a experiência fotográfica, Benjamin afirma: “para o olhar que não se sacia perante um quadro, a fotografia representa antes aquilo que a comida é para a fome ou a bebida é para a sede”¹¹⁹. A afirmação surge no contexto da análise da potencial destruição da aura possibilitada por uma técnica imediata. O desejo pode ser insaciável diante de um quadro, mas não o é menos em uma sociedade em que a comida se torna, também, o objeto de uma avidez compulsiva. A foto, rapidamente feita, rapidamente consumida, sempre levará a outra foto. A experiência daquele que come sem sentir o sabor estará determinada, enfim, pelo “tempo infernal em que decorre a existência daqueles que nunca consumam aquilo a que deitaram mãos”¹²⁰.

9. Baudelaire

E a minha alma tremeu por invejar os muitos
Que correm com fervor ao abismo que se abre
E que, ébrios do seu sangue, preferem, no fundo,
O sofrimento à morte e o inferno ao nada!¹²¹

¹¹⁵ BENJAMIN (I), op. cit., p. 131.

¹¹⁶ Ibid., p. 132.

¹¹⁷ Ibid., p. 133.

¹¹⁸ SONTAG (II), op. cit., p. 20.

¹¹⁹ BENJAMIN (I), op. cit., p. 142.

¹²⁰ Ibid., p. 133.

¹²¹ BAUDELAIRE apud BENJAMIN (I), op. cit., p. 134.

Benjamin nos mostra, diante do poema *O jogo*, que o poeta não chega a assumir o papel do jogador, mas, antes, observa o êxtase daqueles que se permitem tal entorpecimento de longe e com inveja: “O poeta não participa do jogo; fica no seu canto, não mais feliz do que eles, os jogadores. Também ele é um homem espoliado da sua experiência – um homem moderno. Mas ele recusa a droga com que os jogadores procuram entorpecer a consciência e que os entregou ao andamento do ponteiro dos segundos”¹²². Em sua resistência – a mesma que investe contra a multidão – Benjamin reconhece “a raiva impotente de alguém que se rebela contra a chuva ou o vento”¹²³. O misto de “grandeza” e “desprendimento” que identifica em Baudelaire se traduz nessa raiva impotente. No herói está descoberta a grandeza da resignação e do sofrimento convulsivo que ela desperta. Quando Baudelaire escreve sua crítica à fotografia, no conjunto de críticas do Salão de 1859, nos põe diante de um mau pressentimento. Suas asserções, a rigor, acabam se confirmando, e os personagens que, para ele, eram inimigos da arte, resultam, através das possibilidades da fotografia, triunfantes. O preço que se paga por esse triunfo, no entanto, é alto: o acesso indiscriminado às imagens, permitido pela potência da reprodução, é como uma pedra definitiva que se coloca sobre a possibilidade da experiência. A experiência da fotografia pode ser pensada sob a luz da crise da modernidade em Álvaro de Campos, que se coloca como aquele que “ouviu a voz de Deus num poço tapado”¹²⁴. Com a proliferação da imagem fotográfica, parecemos estar diante de uma porta que dá para o mistério do mundo. Como a criança curiosa, espiamos pelo buraco da fechadura: na medida em que não somos mais crianças, a insolência pueril se converte em *voyeurismo* obsessivo.

Para Benjamin, as distintas faces que assume Baudelaire fazem-no emergir como ator: diante do cenário trágico em que é jogado, a modernidade, ele deve se empenhar para ser herói, um papel que está disponível. Jules Vallès, em um texto publicado após sua morte, descreve a ocasião em que o conheceu:

percebi que ele tinha um rosto de comediante: a face escanhoadada, rosada e inchada, o nariz gordo e grande na ponta, a boca risonha e crispada, o olhar tenso; seus olhos, que Monselet definia [como] "duas gotas de café preto", raramente se detinham no meu rosto; parecia buscá-los sobre a mesa enquanto falava, balançando a cabeça e arrastando a voz.

¹²² BENJAMIN (I), op. cit., p. 133.

¹²³ Ibid., p. 149.

¹²⁴ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Org. Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 66.

Ele tinha no pescoço uma gravata de pano vermelho, sobre a qual recaía um enorme colarinho de camisa à la Colin, e estava encerrado em um grande paletó marrom, abotoado, que flutuava como uma batina.

Havia nele algo de padre, de mulher velha e de cabotino. Sobretudo de cabotino¹²⁵.

Ao cabotino, ator medíocre e presunçoso, soma-se o tremendo esforço que dispendeu na busca de ser o poeta que almejava ser: “Poeta, ele não era por vontade do céu, e ele tinha se esforçado terrivelmente para sê-lo: teve um minuto de glória, um século de agonia; terá ele dez anos de imortalidade?”. Sua experiência conturbada faz lembrar o famoso personagem de Max Beerbhom, Enoch Soames, um poeta que, diante da frustração causada pela recepção do público, faz um pacto com o diabo, que lhe permite viajar por uma tarde ao futuro, dali cem anos, para descobrir se o reconhecimento da posteridade lhe compensaria a angústia da vida terrena: em troca ele promete, ao fim da empreitada, partir com o diabo para o inferno. O relato do narrador, na figura do próprio Beerbhom, assume o mesmo tom piedoso que assumira Vallès: “o coitado do Soames era uma figura trágica” e “ia morrer, literalmente, de falta de sucesso”¹²⁶. Soames se autodenomina um “satanista católico”, da mesma maneira que Baudelaire, segundo Vallès, “era no fundo religioso, não cético; ele não era um demolidor, mas um crente”: “Ele tinha apenas a audácia do mau padre que, devorado por apetites ocultos, trairia com sua consciência e tentaria satisfazer ao mesmo tempo sua fé divina e sua curiosidade doentia”; ele “tinha no inferno uma pequena porta escondida da qual se podia voltar para o céu”. Mesmo diante da falta de estímulo que recebera, Soames, obstinadamente, “insistiu em comportar-se como um personagem”, como Baudelaire, “o mais terrível dos trabalhadores”, que combinava “suas palavras e gestos com antecedência”. Soames desejava ser desenhado por um famoso retratista da época, amigo de Beerbhom. Beerbhom o questiona, perguntando por que estava decidido a não fazer o retrato. O retratista responde: “Desenhá-lo? Ele? Como é possível desenhar um homem que não existe?”¹²⁷.

Benjamin descreve a sua experiência, quando criança, diante da câmera: “não sabia o que fazer quando me era exigida a semelhança comigo mesmo, como acontecia no estúdio do fotógrafo. [...] estou desfigurado pela semelhança com tudo o que aqui [no estúdio cenográfico]

¹²⁵ VALLÈS, Jules. *Charles Baudelaire*. Publicado originalmente em 7 de setembro de 1867. Disponível, em francês, em: <<http://www.bmlisieux.com/litterature/valles/bodeler.htm>>. Agradeço ao Gabriel Esteves pela tradução.

¹²⁶ BEERBOM, Max. *Enoch Soames*. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (orgs.). *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 41

¹²⁷ *Ibid.*, 33.

me rodeia”¹²⁸. Para ele, uma das fotografias mais tristes é aquela de Kafka criança, acuado diante da câmera em um estúdio decorado com motivo tropical. Diante da figura de Baudelaire como cabotino, o ator forçado, aquele que ensaia deliberadamente a pose, suas fotografias ganham um novo sentido: a dissimulação e o desconforto já não parecem fruto de um constrangimento resignado, mas, antes, do atrevimento de um ator. Mas o atrevimento e a resignação se excluem mutuamente, ou são, antes, trejeitos de uma mesma face convulsiva? Atrever-se diante da câmera não é, afinal, uma maneira de esconder-se dela, como se esconderam as crianças de Benjamin ou de Kafka sob a atmosfera inautêntica do motivo cenográfico? E esconder-se dela não é a maneira mais inequívoca de mostrar-se?

Vislumbramos “esse lúgubre condenado pela excentricidade”, que “condenou-se a um papel para o qual ele não foi feito, e que o esmagou!”¹²⁹, pela última vez, em seu leito de morte.

Não lhe restava senão um quarto de um olho aberto na cabeça que lhe caía, tão pesada, sobre o ombro, e dentro da qual velava, como uma luz flébil, a memória.

Ele não podia articular senão uma palavra, como uma criança, mas essa palavra, ele a gemia, sarcástico, e com soluços de cólera ou de prazer, ela traduzia suas impressões supremas!

Lhe mostraram uma flor:

Ele respondeu com uma risadinha, com seu sorriso de doido.

*Santo Deus!*¹³⁰ *Santo Deus!*, balbuciava ele, balançando a cabeça, e como movido pelo perfume e pelo brilho.

Santo Deus!, era tanto um saudação quanto uma blasfêmia, segundo lhe mostrassem uma coisa ou um nome que ele havia amado ou odiado.

Santo Deus!, talvez fosse também o grunhido idiota do desespero! Quem sabe?

Talvez significasse: “Ah! Por que eu, por toda a minha vida, fui um comediante?! Eu me fiz de tolo, eu o sei e não posso dizê-lo, e talvez se eu pudesse, orgulhoso, eu não o diria!”¹³¹

À luz desse final desconcertante, relembramos as suas palavras, citadas por Benjamin: “Perdido neste mundo-cão, acotovelado pelas multidões, sou como um homem fatigado cujo olhar, voltando-se para trás, para a profundidade dos anos, só vê desengano e amargura, e à sua frente uma tempestade que não traz nada de novo, nem ensinamentos nem dor.”¹³² Vallès assim termina sua nota necrológica: “Quantos mortos já entre os de sua idade! Então essa geração é

¹²⁸ BENJAMIN (II), op. cit., p. 56.

¹²⁹ VALLÈS, op. cit., n. p.

¹³⁰ No original, *crénom*, expressão blasfema cuja tradução literal é *sagrado nome* [de Deus].

¹³¹ Ibid., n. p.

¹³² BAUDELAIRE apud BENJAMIN (I), op. cit., 149.

maldita? Existe, para essas loucuras horríveis e para essas mortes precoces, uma razão histórica, fatal. O que é, então? Seria preciso se inclinar ainda mais sobre o abismo. Por hoje, fiquemos no cemitério; nós buscaremos um outro dia pelo segredo dessas agonias.”¹³³ Diante dessas palavras de piedade e resignação, paira a perturbadora afirmação de Enoch Soames: na vida e na arte, o que importa é um final *inevitável*.

¹³³ VALLÈS, op. cit., n. p.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles (I). *O spleen de Paris*. Trad. Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles (II). *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles (III). *O pintor da vida moderna*. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BEERBOM, Max. Enoch Soames. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (orgs.). *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BENJAMIN, Walter (I). *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter (II). *Sobre la fotografía*. Ed. e trad. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Org. Geoff Dyer. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Org. Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SONTAG, Susan (I). *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

SONTAG, Susan (II). *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZARKOWSKI, John. *Photography until now*. New York: The Museum of Modern Art, 1989.

TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

VALLÈS, Jules. *Charles Baudelaire*. Publicado originalmente em 7 de setembro de 1867. Disponível, em francês, em: <<http://www.bmlisieux.com/litterature/valles/bodeler.htm>>.